

मनोरमा शर्मा

नाटककार
उदयशंकरभट्ट

नाटककार उद्दयशंकर भट्ट

श्री उदयशंकर भट्ट की रचनाएँ

उपन्यास	
दो अध्याय	१ ५०
नाटक	
क्रान्तिकारी (पुरस्कृत)	२.००
मुक्तिदूत (पुरस्कृत)	२.००
एकला चलो रे	१ ००
दाहर अथवा मिन्ध-पतन	२ ००
नया समाज	१ ५०
नहुप निषांत	१ ००
एकांकी	
विश्वामित्र और दो भाव-नाट्य (पुरस्कृत)	३.००
आदिम युग और ग्रन्थ नाटक (पुरस्कृत)	४ ००
पर्दे के पीछे (पुरस्कृत)	३.००
कालिदास (पुरस्कृत)	२.००
जयानी और छः एकांकी	२.५०
सात प्रहसन	२ ५०
समस्या का अन्त (पुरस्कृत)	३.००
कविता	
माननी (पुरस्कृत)	२.००
अमृत और विष	२.००
कणिका	१.५०
हत्यादि	३.५०
पूर्वापर	५.००
निबन्ध	
साहित्य के स्वर	३ ५०

आत्माराम एण्ड सस, दिल्ली-६

नाटककार उदयशंकर भट्ट

लेखिका

मनोरमा शर्मा, एम. ए.

दो शब्द

नरेन्द्र शर्मा

१९६३

आत्माराम एण्ड संस, दिल्ली-६

NATAKKAR UDAY SHANKAR BHATT

by

Manorma Sharma, M.A.

Rs. 4 00

COPYRIGHT © 1963, ATMA RAM & SONS, DEHI 1-6

प्रकाशक

रामलाल पुरी, सचालक

आत्माराम एण्ड सन

काश्मीरी गेट, दिल्ली-६

शाखाएँ

हौज खास, नई दिल्ली

मार्द हीरा गेट, जालन्धर

चौडा रास्ता, जयपुर

बैरामपुर रोड, मुरठ

विश्वविद्यालय क्षेत्र, चण्डीगढ़

महानगर, लखनऊ-६

मूल्य : चार रुपए

प्रथम संस्करण • १९६३

मुद्रक

पुरी प्रिंटर्स

नई दिल्ली-५

आशीर्चन

श्री उदयशंकर भट्ट हिन्दी के प्रख्यात कवि एवं नाटककार है। यद्यपि साहित्य की विभिन्न विधाओं के माध्यम से उन्होंने हिन्दी की श्रीवृद्धि की है, फिर भी नाटक के क्षेत्र में उनका योगदान विशेष रूप से उल्लेख्य है। विषय-वैविध्य और शैलीगत नवीनता की दृष्टि से उनकी रचनाओं का हिन्दी-नाट्य साहित्य में अन्यतम स्थान है। किन्तु, लगभग तीस नाट्य-कृतियों के रचयिता होने पर भी भट्टजी के कृतित्व का आलोचनात्मक अनुशीलन प्रायः नगण्य रहा है। मुझे प्रसन्नता है कि प्रस्तुत प्रबन्ध द्वारा कुमारी मनोरमा शर्मा ने इस अभाव की पूर्ति करने का प्रशंसनीय कार्य किया है।

भट्टजी के नाटकों की समीक्षा करते समय लेखिका की दृष्टि श्रद्धा-समन्वित होने पर भी प्रायः वस्तुनिष्ठ रही है। यद्यपि लेखिका का यह प्रथम प्रयास ही है, फिर भी उनकी नाट्य-कला की सभी प्रमुख विशेषताओं का विवेचन-विश्लेषण करने में उसे पर्याप्त सफलता मिली है। मुझे विश्वास है कि हिन्दी-नाट्य-साहित्य के अध्येता सामान्यतः और श्री उदयशंकर भट्ट के साहित्य के प्रेमी पाठक विशेषतः इस अभिनव कृति का स्वागत करेंगे।

दो शब्द

प्रस्तुत प्रबन्ध पुस्तकाकार प्रकाशित हो रहा है, यह देखकर मेरे आनन्द का द्विगुणित हो जाना स्वाभाविक है। प्रबन्ध का विषय मेरे साहित्यिक अग्रज आदरणीय श्री उदयशंकर भट्ट के नाट्य साहित्य से सम्बन्धित है और प्रबन्ध की लेखिका, कुमारी मनोरमा शर्मा मेरे एक पुराने सहपाठी और मित्र, श्री नन्दकिशोर शर्मा, की सुपुत्री है। शिक्षा-दीक्षा, साहित्य के प्रति सुरुचिपूर्ण अनुराग और विद्या-विनय के संस्कार पुत्री को पिता से प्राप्त हुए हैं; इस सत्य की भाँकी प्रबन्ध को पढ़ते समय मैं सहज ही प्राप्त कर सका।

भट्टजी हिन्दी के उन साहित्य-सेवियों में अग्रगण्य हैं, जिनकी प्रतिभा बहुमुखी है। वह कवि, कथाकार, नाटककार और साहित्य-अध्येता के रूप में हमारे सामने आते हैं। उनका जीवन एक भावनिष्ठ देशभक्त और हिन्दी-सेवी साहित्यिक का सक्रिय जीवन है। उनकी गगना हिन्दी संसार के प्रति विशिष्ट व्यक्तियों में होनी चाहिए।

स्वाभाविक है कि हिन्दी संसार भट्टजी के जीवन, व्यक्तित्व और कृतित्व के विषय में सामान्य से कुछ अधिक जानकारी पाना चाहे। इस दिशा में पथ-प्रदर्शन करने के लिए हमें कुमारी मनोरमा शर्मा के प्रति कृतज्ञ होना चाहिए।

युवाओं की प्रगति देखकर वयस्को को जो सुख मिलता है, वह अन्यत्र दुर्लभ है। इसलिए अपने सुख की कामना से मैं चाहता हूँ कि कुमारी मनोरमा शर्मा भट्टजी के काव्य और कथा-साहित्य पर भी एक ऐसा ही प्रबन्ध प्रकाशित कराएँ जिससे अध्ययन की इस दिशा में उनका एक कार्य सापोषागपूर्ण हो।

मै कुमारी मनोरमा शर्मा और उनके इस अध्ययन-कार्य का हार्दिक अभिनन्दन करता हूँ और सफलता के लिए उन्हें अपनी मंगल-कामनाएँ अर्पित करना हूँ ।

विविध भारती,
आकाशवाणी,
नई दिल्ली

—नरेन्द्र राभा

प्रस्तावना

शुभश्री मनोरमा शर्मा ने 'नाटककार उदयशकर भट्ट' नाम्नी इस पुस्तक का निर्माण एम० ए० परीक्षा के प्रश्नपत्र के रूप में किया था। सौभाग्य से इस सुगोच्य शिष्या के पथ-प्रदर्शन का कार्य मुझे ही करना पडा था अतः इनसे और इनकी कृति से भली-भांति परिचित होने के कारण भूमिका के रूप में संक्षेपतः अपने विचार व्यवत करने का अधिकार मैं त्याग न सका।

माननीय उदयशकर भट्ट हिन्दी के लब्धप्रतिष्ठ नाटककार हैं। नाटको के अतिरिक्त उन्होंने वाङ्मय, उपन्यास एव निबन्ध आदि भी प्रचुर मात्रा में लिखे हैं। परन्तु लेखिका ने प्रस्तुत पुस्तक में उनके केवल 'नाटककार' रूप को ही अंकित किया है। इस चित्रण में उन्होंने भट्टजी की प्रकाशित और अप्रकाशित सभी मौलिक, अतृणित तथा सकलित रचनाओं पर गाम्भीर्य एव विस्तार से प्रकाश डाला है।

भट्टजी ने विषय-भेद से पौराणिक, ऐतिहासिक एव सामाजिक नाटको का सृजन किया है तथा विषय-भेद से उन्होंने नाटक, भावनाट्य, गीतिनाट्य तथा एकाकियों की रचना की है। लेखिका ने इन सभी का बडा ही सुन्दर विश्लेषण एवं विवेचन किया है।

प्रथम अध्याय में नाटककार के जीवनवृत्त एव कृतियों का उल्लेख है। कलाकार का व्यक्तित्व उसकी रचनाओं में प्रतिबिम्बित होता है अतः पुस्तक का आरम्भ बडी ही मनोवैज्ञानिक पद्धति पर हुआ है। इसमें भट्टजी के क्रमिक काव्योन्मेष तथा उनकी बहुमुखी प्रतिभा का भी सुन्दर विवेचन है।

अग्रिम अध्यायों में क्रमशः पौराणिक और ऐतिहासिक नाटकों का सभी दृष्टियों से समालोचन, नाटक-तत्वों के आधार पर नाटको का विश्लेषण, भावनाट्य, गीतिनाट्य तथा रेडियो-रूपको का विवेचन, एकाकियों का निरूपण, नाटको में उल्लिखित गीतों का भाव एव कला की दृष्टि से परीक्षण और अन्त में नाट्य-परम्परा का सक्षिप्त विकास-प्रतिपादन तथा उसमें भट्टजी का स्थान-निर्धारण हुआ है। इस प्रकार क्रमशः विषय के चयन, प्रतिपादन एव उल्लेखन में

बड़ा ही सामंजस्य है तथा साथ ही ये आधुनिक वैज्ञानिक सरणि पर आधृत हैं, अतः सराहनीय है ।

लेखिका ने पौराणिक एव ऐतिहासिक नाटकों में कथावस्तु की पृष्ठभूमि, राजनैतिक नाटको में राजनीति तथा सामाजिक नाटकों में समाज का दर्शन हमें अत्यन्त ही स्पष्ट रूप में कराया है । इसमें अतीत और वर्तमान दोनों के ही दर्शन उपलब्ध होते हैं । भावनाद्य, गीतिनाद्य तथा रेडियो रूपको का भेद-प्रकाशन एवं निरूपण भी अत्यन्त समुचित और तर्कसंगत है ।

इस पुस्तक में विविध नाटकों के समीक्षण के साथ-साथ प्रमुख पात्रो के चरित्र का जो विश्लेषणात्मक अंकन हुआ है, वह वास्तव में बड़ा ही हृदय-ग्राह्य है ।

इस प्रकार इस पुस्तक में भट्टजी के 'नाटककार' रूप का हमें सम्पूर्ण चित्र उपलब्ध होता है । निर्देशक के नाते मेरे द्वारा पुस्तक की अधिक स्तुत्यात्मक आलोचना स्तुत्य न होगी अतः और अधिक न लिखता हुआ इतना अवश्य कहूँगा कि नाटककार भट्टजी पर इतनी सर्वांगीण पुस्तक अब तक निर्मित नहीं हुई ।

अन्त में मैं लेखिका को इस प्रयास के लिए बधाई देता हूँ तथा साहित्य-सेवियो द्वारा इसके सम्मान की मंगल-कामना करता हूँ ।

दिल्ली कालेज,
दिल्ली विश्वविद्यालय,
दिल्ली

— विमलकुमार जैन

निवेदन

पं० उदयगंकर भट्ट हिन्दी साहित्य के यशस्वी और लोकप्रिय नाटककार हैं। उनके नाटकों तथा एकांकियों का केवल साहित्यिक, ऐतिहासिक और सामाजिक महत्त्व ही नहीं है, सांस्कृतिक महत्त्व भी है। आधुनिक नाट्य-साहित्य के साथ-साथ वह भारतीय समाज के उन्नायक हैं। हमारे सम्मुख वह कवि, उपन्यासकार, नाटककार और एकांकीकार के रूप में प्रस्तुत होते हैं।

भट्टजी के व्यक्तित्व और काव्य सामग्री की ओर मेरा आरम्भ से ही झुकाव रहा है। उनकी प्रायः समस्त रचनाओं का मैंने अनुशीलन किया है। उनके साहित्य के सम्बन्ध में प्रकाशित समीक्षाओं को भी देखने-पढ़ने का मुझे सौभाग्य प्राप्त हुआ है। भट्टजी के साहित्य को देखते हुए यह सामग्री अत्यन्त अल्प मात्रा में है। भट्टजी के साहित्य के विषय की स्पष्टता के लिए विस्तृत अध्ययन की आवश्यकता है। इसी आवश्यकता की पूर्ति के निमित्त उनके नाटककार रूप पर एम० ए० परीक्षा के एक प्रश्नपत्र के रूप में श्रद्धेय गुरुवर डा० नगेन्द्र की अनुमति से यह प्रबन्ध लिखा है।

छः अध्यायों के इस ग्रन्थ के प्रथम अध्याय में नाटककार के जीवन को प्रस्तुत किया गया है क्योंकि लेखक का जीवन-वृत्त उसके व्यक्तित्व-निर्माण का बाह्य उपकरण होता है और जीवन-दर्शन आभ्यन्तर। काव्य में कवि का सम्पूर्ण व्यक्तित्व अभिव्यक्त होता है अतः लेखक के काव्य के अध्ययन में जीवनी का अत्यधिक महत्त्व है। प्रथम अध्याय में नाटककार के व्यक्तित्व के साथ-साथ उनकी प्रकाशित, अप्रकाशित, मौलिक, अनूदित, संकलित—सभी प्रकार की रचनाओं का उल्लेख किया है। भट्टजी के जीवन का पूर्ण विवरण देते हुए उनके काव्य के क्रमिक विकास का संकेत भी किया है। उनकी बहुमुखी प्रतिभा के साथ उनके कवि, उपन्यासकार, नाटककार तथा एकांकीकार आदि

अनेक रूपों का दिग्दर्शन है।

द्वितीय अध्याय में उनके पौराणिक, ऐतिहासिक और सामाजिक नाटकों का कालक्रमानुसार विश्लेषण है। यह अध्याय तीन खण्डों में विभक्त है। प्रथम खण्ड में उनके पौराणिक, ऐतिहासिक और सामाजिक नाटकों की विषय-वस्तु का संक्षिप्त परिचय है। द्वितीय खण्ड में भट्टजी के पौराणिक और ऐतिहासिक नाटकों में इतिहास और कल्पना तत्व का सामंजस्य और सामाजिक नाटकों में समाज का यथार्थ चित्रण आदि का विवेचन है। तृतीय खण्ड में भारतीय और पाश्चात्य मनीषियों द्वारा निर्धारित नाटक के मुख्य तत्व—कथावस्तु, पात्र (चरित्र-चित्रण), रस, कथोपकथन, भाषा-शैली और रंगमंच की दृष्टि से नाटकों का विश्लेषण है।

तृतीय अध्याय को भी तीन खण्डों में विभक्त किया है। प्रथम खण्ड में भावनाट्य और गीतिनाट्य का अन्तर स्पष्ट करते हुए भावनाट्य के तत्वों के आधार पर भट्टजी के भावनाट्यों का विश्लेषण है। द्वितीय खण्ड में भट्टजी के गीतिनाट्यों को विवेचन का आधार बनाया है और तृतीय खण्ड में रेडियो रूपक के तत्वों के आधार पर भट्टजी के रेडियो-रूपकों को परखने का प्रयास है।

चतुर्थ अध्याय में उनके एकांकियों की कथावस्तु का संक्षिप्त परिचय एवं एकांकी के तत्वों के आधार पर उनकी विवेचना है।

पंचम अध्याय के अन्तर्गत सभी नाटकों में आये हुए गीतों का भावपक्ष, कलापक्ष के साथ-साथ परिस्थिति, भावों आदि की दृष्टि से विश्लेषण किया है। इनका अलग विवेचन इसलिए किया है क्योंकि गीत नाटक का आवश्यक तत्व है, दूसरे उनका अपना स्वतन्त्र महत्त्व है।

षष्ठ अध्याय में हिन्दी नाट्य परम्परा का संक्षिप्त विकास है और उसमें भट्टजी के स्थान को निर्धारित करने का प्रयास है।

परिशिष्ट भी तीन खण्डों में विभक्त है। प्रथम खण्ड के अन्तर्गत भट्टजी के नाटकों और एकांकियों में प्रयुक्त सूक्तियाँ संकलित हैं, द्वितीय खण्ड में भट्टजी की प्रस्तुत पुस्तक में चर्चित पुस्तकों की सूची है। तृतीय खण्ड में सहायक ग्रन्थों की सूची।

प्रस्तुत प्रबन्ध दिल्ली कालेज के प्राध्यापक डा० विमलकुमार जैन के निर्देशन में लिखा गया है। उन्हीं के आदेशानुसार यत्र-तत्र परिवर्द्धित एवं संशोधित करके इसे पुस्तक के रूप में प्रकाशित किया जा रहा है। उनके मनो-योगपूर्ण मार्गदर्शन के फलस्वरूप ही इसे यह रूप मिल सका है। डा० जैन के अतिरिक्त डा० महेन्द्रकुमार, डा० स्नातक से भी मुझे पर्याप्त सहायता मिली है। इन सभी गुरुजनों की आभार स्वीकृति में धन्यवाद देना तुच्छ समझ में श्रद्धा-सहित प्रणाम करती हूँ। इस ग्रन्थ के प्रणयन में भट्टजी से मुझे बहुमूल्य सुझाव एवं सामग्री मिलती रही है। उनका वात्सल्यपूर्ण व्यवहार और सहायता मेरे लिए सर्वद्वय सम्बल रहे हैं। अतः उनके प्रति विनम्र भाव से कृतज्ञता ज्ञापित करती हूँ।

श्रद्धेय गुरुवर डा० नरेन्द्रजी (जिन्होंने इस प्रबन्ध को लिखने की मुझे सहर्ष अनुमति दी थी) एवं श्रद्धेय कविवर नरेन्द्रजी शर्मा (जिन्होंने 'दो शब्द' लिखकर मेरे प्रबन्ध की महत्ता को द्विगुणित किया है) के सम्मुख मैं मौन भाव से नत हूँ।

जिन विद्वानों के ग्रन्थों का अनुशीलन करके यह प्रबन्ध पूर्ण हुआ है उनके प्रति मैं हृदय में आभारी हूँ। अन्त में अपने बन्धुवरो को (जिन्होंने परिशिष्ट एवं अन्य प्रकार की सहायता दी है) धन्यवाद की अपेक्षा नहीं क्योंकि मुझे पूर्ण विश्वास है कि अपनी इस पुस्तक का प्रकाशन देखकर ये लोग मुझसे कम प्रभन्न नहीं होंगे। प्रकाशक महोदय ने अत्यधिक उत्साह से इस कृति को प्रकाशित किया है एतदर्थ वह मेरे धन्यवाद के पात्र है। इत्यलम्।

—मनोरमा शर्मा

क्रम

१ भट्टजी का जीवन-वृत्त	१
२ भट्टजी के नाटक	१३
३ भावनाट्य और गीतिनाट्य	१२४
४ भट्टजी के एकांकी	१६७
५ भट्टजी के नाटकीय गीतों का सौष्ठव	२२६
६ हिन्दी नाटक का विकास	२४६

१ | मट्टजी का जीवन-वृत्त

समाज में रहने के कारण साधारणतः प्रत्येक व्यक्ति किसी-न-किसी प्रकार की परिस्थितियों से प्राभावित होता ही रहता है। उसका प्रादेशिक, लौकिक, धार्मिक और कोट्टुम्बिक वातावरण सामान्य रूप से उसे इतना घेरे रहता है कि इससे बाहर निकलना उसके लिए सहज नहीं होता। यदि निकल भी जाय तो भी उसके प्रबल सस्कार उसे बलात् उस दिशा में प्रेरित करते ही रहते हैं। क्योंकि साहित्य व्यक्ति की आत्मा की अभिव्यक्ति का ही दूसरा नाम है और मेरे विचार में आत्माभिव्यक्ति सस्कारों से भिन्न और कोई वस्तु नहीं। अतः यह स्वाभाविक ही है कि कोई भी कृति साहित्यकार के अपने स्वयं के सस्कारों की स्थूल अभिव्यक्ति होती है। आज का आलोचक भी इसीलिए किसी भी साहित्यकार के साहित्य का मूल्यांकन करने से पूर्व उसके व्यक्तित्व और जीवन-वृत्त का विश्लेषण करना अनिवार्य समझता है, क्योंकि इससे उसे एक ओर जहाँ उसकी कृति को समझने में सहायता मिलती है वहाँ दूसरी ओर वह कवि या लेखक के प्रति न्याय भी कर सकता है। प्रस्तुत प्रसंग के अन्तर्गत इन्हीं तथ्यों को दृष्टि में रखकर नाटककार उदयशंकर भट्ट के जीवन-वृत्त और व्यक्तित्व का विश्लेषण करने का यह विनम्र प्रयास है। प्रस्तुत जीवन-वृत्त का आधार भट्टजी के साथ किया गया मेरा वार्तालाप एवं उन्हीं के द्वारा लिखित स्मृतिचिह्न नामक लेख है।

पूर्वज—नाटककार भट्टजी के पिता का नाम मेहुता फतेहशंकर भट्ट था। भट्टजी के पूर्वज सिद्धपुर (गुजरात) से आकर सर्वप्रथम जिला बुलन्दशहर (उत्तर-प्रदेश) में गङ्गातट पर स्थित कर्णवास ग्राम में बसे थे। इससे पूर्व वे लोग इन्दौर नरेश की ओर से वहाँ न्यायाध्यक्ष होकर आए थे। उनका राज्य गंगातट तथा आस-पास तक था। इसके पश्चात् वे इन्दौर नरेश के राजपंडित हुए, राज-अध्यक्ष भी। कहा जाता है कि वे कर्णवास के आस-पास चौरासी

गर्वा के स्वामी थे। उनके घर में संस्कृतमय वातावरण था। प्रायः घर के सभी सदस्य धनजरावली के साथ पूर्ण वेद-पाठी थे। घर में बड़े लोग संस्कृत और गुजराती बोलते थे। संस्कृतमय वातावरण की प्रधानता एवं परम आस्तिक विचार होने पर भी भट्टजी के पिता ने अंग्रेजी का अध्ययन किया। ऐसे सुन्दर और अनुकूल वातावरण में भट्टजी को रहने का सुअवसर मिला। अपनी बाल्यावस्था में वह भी संस्कृत बोलते थे। जैसा कि उन्हें स्मरण है वह कभी-कभी अनुष्टुप छन्द में बात करने का अभ्यास करते थे।

भट्टजी के पिता रेलवे के कार्यालय में पहले बम्बई तत्पश्चात् अजमेर में कर्मचारी रहे। धार्मिक विचारों के साथ-साथ ब्रजभाषा और तुलसीदास के साहित्य के प्रेमो होने के कारण वे कभी-कभी कवित्त-सवैया लिखते और होली-दिवाली पर सयुक्त प्रान्त के व्यक्तियों की गोष्ठी में ब्रजभाषा की होलियाँ तथा कवित्त सुनाते थे। भट्टजी को इस प्रकार की गोष्ठी में अपार आनन्द प्राप्त होता और इसी प्रकार रचना करने की सोचा करते थे।

जन्म-तिथि एवं स्थान—भट्टजी का जन्म श्रावण शुक्ला नाग पंचमी विक्रम संम्वत् १९५४ (ई० सन् ३ अगस्त, १८९८) को इटावा में उनकी ननसाल में हुआ।^१

बाल्यावस्था में भट्टजी की शिक्षा नियमित रूप से नहीं हो सकी। आरम्भिक अध्ययन में अनेक प्रकार के विघ्न उपस्थित होते रहे और जीवन के ये उलट-फेर उनकी वाद की पढाई व जीवन में भी बने रहे। बचपन में भट्टजी की स्मरण शक्ति अत्यन्त तीव्र थी। संस्कृतमय वातावरण के कारण शब्द-रूपावली, धातुरूपावली, अमरकोष के दो काण्ड भट्टजी को कंठस्थ थे। परन्तु स्कूल जाने से वह सदैव जी चुराते थे। स्कूल के वहाने कभी आनासागर की बारह-दरी में बैठकर घण्टों भील के सौन्दर्य का आनन्द उठाते तो कभी स्टेशन पर बैठकर गाड़ियों का आना-जाना, लोगों का रेल में चढ़ना, दौड़-धूप देखा करते थे। इस प्रकार एक ओर आनासागर का प्रशान्त वातावरण और दूसरी

१. 'स्मृतिचिन्ह' नामक लेख।

और कोलाहल से परिपूर्ण रेलवे स्टेशन—ये दोनों ही भट्टजी के आकर्षण-प्रिय स्थान थे ।

भट्टजी प्रायः एक स्थान से दूसरे स्थान पर भ्रमण के लिए अपने पिता के साथ जाया करते थे । एक बार अजमेर से आगरे जाते हुए भट्टजी को रामायण के टीकाकार पण्डित रामेश्वर के यहाँ ठहरने का अवसर मिला । रामेश्वरजी के कनिष्ठ पुत्र बदरीनाथ उन दिनों 'सरस्वती' के सहकारी सम्पादक श्रीरामभयतः 'बालमखा' के सम्पादक थे । भट्टजी उनसे अत्यधिक प्रभावित हुए । किन्तु इस व्यक्ति से वार्तालाप करने की तीव्र लालसा होने पर भी वे सुअवसर न खोज पाते । कभी-कभी भट्टजी उनकी अनुपस्थिति में चुपचाप कमरे में जाकर पत्रिकाएँ टटोलने लगते और कहानी पढ़ते थे । तभी से वे 'सरस्वती' पढ़ने के लिए सदैव लालायित रहने लगे । इधर भट्टजी के पिता भी बदरीनाथ-जैसे पुत्र के कारण रामेश्वरलालजी को सौभाग्यशाली समझते थे । इसका भट्टजी पर बहुत प्रभाव पड़ा और उन्होंने किस्सा तोता-मैना, सिंहरान-बत्तासी, जासूसी उषा-न्यास, चन्द्रकान्ता-सन्तति के कुछ ग्रन्थ, सुखसागर, तुलसी रामायण आदि ग्रन्थ पढ़ लिए ।

तेरह-चीदह वर्ष की अवस्था से अठारह-उन्नीस वर्ष की अवस्था तक भट्टजी का जीवन बड़े सघर्ष का, उतार-चढ़ाव का जीवन है । उनके जीवन का यह काल आधी-तूफानी के वक्षस्थल पर सवार होकर चला है । कभी वह उड़कर हिमालय के ऊपर पहुँचा है तो कभी समुद्र की गहराइयों में जा डूबा है और कभी थपेड़े खाकर मूर्च्छित हो गया है । उन्होंने जीवन की भभकती चट्टान पर बैठकर समाज की उपेक्षा की लपटों में खेलते हुए आभावों का विष भी पिया है । स्वयं भट्टजी के शब्दों में -

“इस बीच के काल में अकल्पनीय प्रचण्डता से भाग्य के फलाफल में जो देखा उसकी कल्पना कर सकता हूँ कि उत्तरी ध्रुव में ही नहीं मेरे जीवन में भी निरन्तर तीन-चार साल की काली रात्रि आ गई और यदि सूर्य निकला भी तो वह केवल मेघाच्छन्न, जैसे किनारे का दृश्य देखते ही देखते किसी ने तूफानी नदी में से तैरने-डूबने या बह जाने के लिए फेंक दिया हो ।.....इन

वर्षों में माता-पिता का देहान्त हो जाने से घर की व्यवस्था नष्टप्रायः हो गई। जिनसे संरक्षण मिलने की आशा थी उनसे मिला तिरस्कार और आक्रोश। मकान मेरे लिए खण्डहर थे और मनुष्य प्रेत के अट्टहास से गुंजित कंकाल, सत्कार और निरादर। आश्रम सड़क की धूल में गुम्फित चट्टान का टुकड़ा।

“डगमगाते हुए पथिक के सहस्र मेरी जीवन तौका धीरे-धीरे ससार-सरिता में प्रवाहित हो रही थी।”

पिता की मृत्यु के पश्चात् भट्टजी के जीवन का नया मोड़ आरम्भ हुआ। उस समय भट्टजी अनिश्चित दिशा का सहारा लेकर बड़ी-बड़ी अट्टालिकाओं की ओर देखते हुए भूखे पेट चले जाते थे। जीवन का वह चित्र आज भी उनके सम्मुख ज्यों का त्यों अंकित है। अपना अध्ययन सुचारु रूप से चलाने के लिए उनको अनेक ऐसे कार्य करने पड़े जिन्हें ससार आज भी उपेक्षा की दृष्टि से देखता है। उस समय भट्टजी को इन व्यक्तियों के मध्य रहकर जो अनुभव हुआ वह ‘मजदूर’ नामक कविता में देखा जा सकता है। इसी प्रकार ‘हस’ के एक अंक में प्रकाशित भगी कविता की प्रेरणा का स्रोत भी उसकी वास्तविक दशा तथा एक बार भगियों द्वारा की गई हडताल के समय का उनका अनुभव ही है—इस सबका प्रभाव भट्टजी के साहित्य पर पडा और वे यथार्थ की ओर झुक गए। स्वयं भट्टजी ने भी इसका समर्थन किया।

“कदाचित् इन्ही कारणों से मैं साहित्य में यथार्थवाद का अनुयायी बन गई। मेरे अध्ययन में अख खोलकर प्राप्त किये गए जीवन के इन अनुभवों ने विशेष योग दिया है। कदाचित् इसीलिए मैं स्वभाव से दार्शनिक और अनुभव से प्रगति-प्रेमी बन सका हूँ। जिसमें यथार्थता ने मुझको साहित्यिक बनने के लिए बाध्य किया है।” उन्नीस-बीस वर्ष तक मेरे जीवन में दुःख के जो तूफान आए, नदी में तिनके की तरह जो मैं इधर-उधर बहता रहा उन सबने मुझे नया जीवन दिया, नई प्रेरणा दी।”

१. ‘स्मृतिचिन्ह’ नामक लेख।

२. वही।

इन्ही दिनों १९२०-२१ में गांधीजी का प्रथम असहयोग-आन्दोलन आरम्भ हुआ। तब भट्टजी बनारस-विश्वविद्यालय में अध्ययन करते थे। असहयोग आन्दोलन करने वालों में उनका १६वाँ-१७वाँ स्थान था। यद्यपि भट्टजी का इस समय एक मात्र उद्देश्य परीक्षा में उत्तीर्ण होना था तो भी वे देश-प्रेम के मोह से न बच सके। देश-भक्ति के आवेश में आकर उन्होंने विद्यालय को छोड़ दिया। अब भट्टजी पढाई को छोड़कर देश-विजय-विद्यालय की ओर उन्मुख हुए। तत्पश्चात् भट्टजी का अधिकांश समय छात्रावास में रहने वालों को हटाने, उन्हें धिक्कारने, उनमें पढाई के प्रति घृणा उत्पन्न कराने में व्यतीत होने लगा। कुछ सीमा तक वे इसमें सफल भी हुए। अस्तु।

भट्टजी का निर्माण जिस वातावरण में हुआ उसमें आकस्मिकता को प्रधानता मिली। एक ओर पूजापाठ, कर्मकाण्ड, खाने-पीने में आचार-विचार को प्रमुख स्थान देने तथा उत्सव-आयोजन में नियम-विधि का पूर्ण पालन करने में तत्पर पिता के कृत्यों से भट्टजी सदैव ही प्रभावित रहे तो दूसरी ओर माता की आस्तिकता ने जब-तब उठने वाली विद्रोही प्रवृत्तियों को दबाने में सहायता ही दी, किन्तु भट्टजी ने चेतना के जागृत होने पर विचारों के सर्षप में यह निर्णय किया कि ये मर्यादाएँ केवल रूढ़ि के आग्रह से प्रसूत एक प्रकार का अस्वाभाविक विकासहीन बन्धन है। उनके शब्दों में—

“साहित्य जगत् में प्रवेश करने पर सबसे पहला मेरा काम यह हुआ कि उस भीति को, उस मूढग्रह को दूर कर दूँ। रूढ़ि दुराग्रह की कुहेलिका में पोषित भ्रान्त धारणाओं, परम्परा के नाम से मस्तिष्क को विकृत करने वाली चेतना के तन्तुओं में बद्धमूल भ्रान्ति को मैं तोड़ दूँ।... कदाचित् चिन्तन, स्वाध्याय और स्वयं प्रस्फुटित होने वाले विवेक का मैं आदर न करने पर उसी गण्डलिका प्रवाह में बहता जो एक साहित्यिक के लिए कुम्भीपाक होता।”

परन्तु भट्टजी इन विघ्न-बाधाओं से घबराने वाले व्यक्ति न थे। इसके द्वारा उनके हृदय में एक अडिग लगन और माँ भारती के लिए सेवा की तीव्र

१. 'स्मृतिचिन्ह' नामक लेख।

आकाशा उत्पन्न हो गई। यही भावना भट्टजी को आगे बढ़ा लाई। आर्थिक सकट और पारिवारिक उलझनों के इमी चक्कर में भट्टजी ने संस्कृत तथा अंग्रेजी का ज्ञान अर्जित किया।^१ इस प्रकार जीवन से संघर्ष करते हुए भट्टजी ने साहित्यिक जीवन का श्रीगणेश सन् १९२८ ई० में किया। यों तो उनका 'सांख्य-दर्शन के कर्ता' शीर्षक पहला लेख सन् १९१७ ई० में 'सरस्वती' पत्रिका में प्रकाशित हो चुका था। उन्ही दिनों महावीरप्रसाद द्विवेदी ने भट्टजी को लिखते रहने की प्रेरणा दी। उनके साहित्यिक जीवन का प्रमुख केन्द्र लाहौर ही रहा, जहाँ भट्टजी सन् १९२३ से १९४६ तक रहे। लाहौर में वे कुछ समय तक सनातन धर्म कालिज में प्रोफेसर रहे। तत्पश्चात् पहले लाला लाजपतराय के द्वारा स्थापित नेशनल कालिज में फिर लायलपुर खालसा कालिज में प्राध्यापक रहे।

भारत विभाजन के उपरान्त भट्टजी ने दिल्ली को अपनी साहित्य-सेवा का केन्द्र बनाया। देश के दुर्भाग्यपूर्ण वटवारे का उनको अत्यन्त तीखा और कटु अनुभव हुआ जिसका प्रभाव उनकी डम सम्बन्ध में लिखी कविताओं से प्रकट होता है। भट्टजी मानव के इस निर्मम हत्याकाण्ड को देखकर आकुल हो उठे और इस पशुताभरी मानवता के प्रति उन्होंने अपनी घृणा व्यक्त की।

कहता मनुष्य—हूँ विश्व में सभी से उच्च

अल्लाह का पुत्र और ज्ञान का महान पुत्र

इससे तो अच्छा था तू—

पशु बना रहता रे.....)

इसके बाद वे साहित्य सृजन में निरन्तर जुटे रहे। वे आल-इण्डिया रेडियो के हिन्दी परामर्शदाता रह चुके हैं। इसके अतिरिक्त अनेक स्थानों पर उन्होंने हिन्दी परिपदों का उद्घाटन किया है। बम्बई में हिन्दी साहित्य सम्मेलन का सभापतित्व किया। इससे पूर्व १९२१-२२ में चौराचीरी काण्ड के समय बरेली कांग्रेस के सभापति, फिर डिक्टेटर और बरेली जिला कांग्रेस के

१. भट्टजी के साथ किये गए वार्तालाप के आधार पर।

उपाध्यक्ष भी रह चुके हैं। उन्हीं दिनों पं० मोतीलालजी द्वारा स्थापित स्व-राज्य पार्टी के मंत्रीपद को भी उन्होंने सुशोभित किया था।

आजकल उनके रूपक, ध्वनिरूपक, नाटक, एकांकी प्रसारित होते रहते हैं। अब तक उनकी निम्न रचनाएँ प्रकाश में आ चुकी हैं :

काव्य

१.	तक्षशिला—खण्ड काव्य	१९२८
२.	राका—कविता संग्रह	१९३०
३.	विसर्जन—कविता संग्रह	१९३१
४.	मानसी—खण्ड काव्य	१९३३ (ती० गं० १९६१)
५.	अमृत और विष—कविता संग्रह	१९४४ (ती० स० १९६१)
६.	युगदीप— (पूर्वापर) कविता संग्रह	१९४४ (द्व० स० १९६३)
७.	यथार्थ और कल्पना—(,,) कविता संग्रह	१९४८ (द्व० स० १९६३)
८.	कौन्तेय कथा (विजय पथ)—खण्ड काव्य	१९५० (द्व० स० १९६२)
९.	कणिका—मुक्तक संग्रह	१९६१
१०.	इत्यादि—कविता संग्रह	१९६१
११.	अन्तर्दर्शन : तीन चित्र	१९५८ (द्व० स० १९६०)

नाटक

१.	विक्रमादित्य—ऐतिहासिक नाटक	१९२९ (द० स० १९५७)
२.	दाहर अथवा सिन्ध पतन— ,,	१९३० (द्व० स० १९६२)
३.	विद्रोहिणी अम्बा—पौराणिक नाटक	१९३१
४.	सगर-विजय— ,,	१९३२
५.	कमला—सामाजिक नाटक	१९३५
६.	अन्तहीन-अन्त— ,,	१९३८
७.	मुक्तिदूत (मुक्तिपथ)—ऐतिहासिक नाटक	१९४४ (द्व० स० १९६०)
८.	शक-विजय— ,,	१९४८ (द्व० स० १९५५)
९.	क्रान्तिकारी—राजनीतिक नाटक	१९५३ (द्व० स० १९६०)
१०.	नया समाज—सामाजिक नाटक	१९५५ (द्व० स० १९६२)

११. अशोकवनवन्दिनी—गीतिनाट्य	१५८ (द्व० सं० १९५९)
१२. पार्वती—सामाजिक नाटक	१९५८
१३. एकला चलो रे—पद्य-नाटक	१९४८ (द्व० सं० १९६०)
१४. नहुष-निपात	१९६१

एकांकी नाटक

१. अभिनव एकाकी	१९३३
२. विश्वामित्र और दो भाव-नाट्य	१९३४-३५ (द्व० सं० १९६०)
३. आदिम युग और अन्य नाटक	१९३५-३६ (ती० सं० १९५६)
४. स्त्री का हृदय	१९४०
५. समस्या का अन्त	१९४७ (द्व० सं० १९६२)
६. कालिदास—ध्वनि रूपक	१९४८ (द्व० सं० १९६१)
७. धूमशिखा	१९५०
८. अन्धकार और प्रकाश	१९५२
९. पर्दे के पीछे	१९५४ (द्व० सं० १९६०)
१०. आज का आदमी	१९५९
११. जवानी और छ. एकाकी	१९६१
१२. सात प्रहसन	१९६२
१३. नारी के रूप (अमुर सुन्दरी)	१९६२

उपन्यास

१. वह जो मैंने देखा—दो भाग	१९४०-४३
२. नये मोड (डा० शेफाली)	१९४८ (द्व० सं० १९६०)
३. लोक-परलोक	१९५५
४. शेष-अशेष	
५. सागर, (उत्तराधिकारी) लहरे और मनुष्य	१९५८
६. दो अध्याय	१९६२

निबन्ध

१. साहित्य के स्वर	१९६१
--------------------	------

सम्पादित

१. कृष्णचन्द्रिका (गुमानी मिश्र)	१९२३
२. शकुन्तला (कालिदास)	१९३८
३. रामस्याएँ और हम (एकाकी)	१९५०
४. जीवन और सघर्ष "	१९५२

भट्टजी के इस अनेकांगी साहित्य में हमें उनके कवि, नाटककार, एकाकी-कार और उपन्यासकार के दर्शन होते हैं। रेडियो रूपक और भाव-नाट्य तो उनके नाटककार रूप की ही देन हैं।

भट्टजी के विभिन्न रूपों का संक्षिप्त परिचय

कवि के रूप में भट्टजी—कविता के क्षेत्र में भट्टजी ने काव्य जनोचित्य देश की परतन्त्रता, सैनिक की महानता, स्वतन्त्रता की पुकार, पूंजीपतियों द्वारा शोषित किए जाने वाले मध्य वर्ग की अवस्था का यथार्थ चित्र अंकित किया है। धर्म के नाम पर साम्प्रदायिकता, प्रगतिशीलता और आधुनिकता के नाम पर मानसिक दारता के प्रचार का सत्य रूप अंकित किया है। एक ओर बलिदान, त्याग और वीरता के पुज सैनिक की वन्दना है दूसरी ओर सत्य और अहिंसा का जयघोष है। भट्टजी की इन कविताओं में सामयिक विचार-धारा की छाप है। किन्तु सभी स्थानों पर एक स्वर संचारी है—वह है उनका 'मानव-प्रेम' और 'मानव की महानता में विश्वास'। जीवन-सघर्ष के युग की पुकार के साथ-साथ राष्ट्रियता की दृष्टि से प्राचीन भारत की महानता, गौरव, सम्भ्यता और सस्कृति, वर्तमान की सभी सामाजिक और राजनीतिक चेतनाएँ भी अपने कलामय रूप में चमकी हैं। भट्टजी ने दुःख, निराशा, खेद और क्षोभ को जीवन में स्वीकार किया है। उनके काव्य में दो परस्पर विरोधी भावनाओं के दर्शन होते हैं। एक ओर जहाँ उनकी कविता की विषय वस्तु आदर्श की ओर उंगली उठाती है वहाँ दूसरी ओर

१. उपर्युक्त विषयवस्तु अधिक प्रागायिक हैं, क्योंकि यह मुझे भट्टजी द्वारा ही प्राप्त हुई है।

वह यथार्थ का चित्र अंकित करती है, प्राचीन कुसस्कार और रूढ़ियों के विरोध में है तो नवीनता की जटिलता की ओर भी विरोध का भाव प्रदर्शित करती है। जनता का प्रतिनिधि होने के कारण कवि ने जनता की भावनाओं को वाणी देकर साथ-साथ आदर्श की ओर संकेत कर कविता को सार्थक किया है।

‘नाटककार’ के रूप में हिन्दी साहित्य को भट्टजी की देन और भी महान् है। उनकी नाटकीय प्रतिभा विविध शैलियों एवं विषयों के नाटक लिखने में स्पष्ट हुई है। जहाँ उनमें विषयों की विविधता है वहाँ शैलियों की नवीनता भी है। उनके नाटकों में अतीत के उज्ज्वल रूपों का मार्मिक चित्रण है तो आधुनिक जीवन और नवीन समाज की जीती-जागन्नी सूर्ति भी है। उनके नाटकों का क्षेत्र सृष्टिकर्ता की सृष्टि के समान विस्तृत, विविध और व्यापक है। उनकी दृष्टि सर्वतोन्मुखी है। पौराणिक, धार्मिक समस्याओं से लेकर सामाजिक, राजनीतिक क्रान्ति तक की सम्पूर्ण समस्याएँ उनके नाटकों में फैली हुई हैं। भट्टजी के नाटकों का सबसे अधिक प्रभावशाली दृष्टिकोण है—काव्यात्मक, जिसमें उनका व्यक्तित्व प्रबल नदी प्रस्तुत प्रखर भी है। उनके विचार साहित्य, कला, जीवन-दर्शन आदि के प्रति सर्वथा निर्भ्रान्त और स्पष्ट हैं उनका वक्तव्य अजस्र प्रवाहपूर्ण भरने के वेग की भाँति श्रोता को क्षमत्कृत कर देता है। उनके व्यक्तित्व की प्रबलता उनके तर्कों से भी स्पष्ट होती है। नाटकों की भूमिकाओं में भट्टजी की तर्क-पूर्ण शैली के दर्शन होते हैं जिसके नियोजन का मुख्य कारण अपनी आत्मा के प्रति उनकी ईमानदारी है।

नाटककार के साथ-साथ भट्टजी एक कुशल अभिनेता भी हैं। १९२०-२१ के ग्रान्दोलनो के दिनों में प्रसिद्ध वेगभक्त चित्तरजनदास का उन्होंने अभिनय किया था जिसकी उस समय अत्यन्त प्रशंसा हुई।

भट्टजी ने एकाकी नाटक लिखना सन् १९३८ ई० से आरम्भ किया। इन एकाकियों द्वारा उन्होंने जीवन के विभिन्न पहलुओं के सजीव चित्र उपस्थित किए हैं। ‘कालिदास और दो ध्वनि रूपक’, ‘एकला चलो रे’, ‘पदों के पीछे’ आदि में आपकी कला का अच्छा प्रदर्शन हुआ है। नाटक के विभिन्न रूप

लिखने के लिए उन्हें उनके दैनिक जीवन से, उनकी प्राचीन परिस्थितियों से, सहायता मिली है। भट्टजी के शब्दों में—

“वचन में मैंने अभिनय अवश्य किया है भिन्न-भिन्न नाटकों में। बाल्य-काल में रासलीला, नीटकी, वशाहरा देखने का अत्यन्त शौक था। मधुरा में रासलीला देखने की धुन ने तो मुझे पागल कर दिया। खाना-पीना भूलकर मैं दिन में भी रासलीला के स्वप्न देखता—ये ही कारण हैं जिन्होंने मुझे नाटक लिखने के लिए प्रेरित किया।”^१

इसके अतिरिक्त जीवन के विभिन्न क्षेत्रों में स्वस्थ दृष्टिकोण को खोजने की चाह उनमें प्रारम्भ से ही है। अतः छात्र-जीवन से लेकर अभी तक आप विभिन्न विषयों की खोज करने के लिए सदैव भ्रमण करते रहे हैं। उनके अपने शब्दों में—

“इस भ्रमण ने ही मुझे नाटक के लिए प्रेरित किया है……सम्भव है कि यदि मैं भ्रमण न करता तो आज कहीं प्राध्यापक होता। आज भी मैं भ्रमण करता हूँ।”^२

भट्टजी की सर्वतोन्मुखी प्रतिभा से ‘उपन्यास क्षेत्र’ भी अछूता नहीं रहा। इस ओर भी उन्होंने अनेक अमूल्य रत्न प्रदान किए हैं।

‘वह जो मैंने देखा’, ‘नए मोड़’ आदि विस्तृत उपन्यास हैं। इनमें देश-समाज और व्यक्ति की विपमताओं और उनकी उथल-पुथल का सजीव चित्रण है। उनके उपन्यासों में मानव-जीवन के उतार-चढ़ाव और पात्रों के अन्तर्द्वन्द्व का वास्तविक एवं मार्मिक चित्रण है।

सक्षेप में कहा जा सकता है कि भट्टजी साहित्य-सेवा से बढ़कर अन्य किसी सगमान को नहीं चाहते। वे सरस्वती के उन योग्यतम पुत्रों में से हैं जिन्हें साहित्यिकता का वरदान चौमुखे-दीपक की भाँति चारों दिशाओं को आलोकित करता हुआ प्राप्त हुआ है। उन्होंने साहित्य के प्रत्येक क्षेत्र को अपनी लेखनी

१. भट्टजी का वक्तव्य।

२. वही।

से अलंकृत किया है। मेरे पूछने पर कि आप अब भी लिखते हैं भट्टजी ने उत्तर दिया—“आजकल कोई बड़ा नाटक तो नहीं लिख रहा हूँ, सोच रहा हूँ कि अभी कई दृष्टियों से एकांकी नाटक ही लिखूँ। मुझे ऐसा लगता है कि एकांकी नाटक के लिए बहुत ही विस्तृत क्षेत्र मेरे सामने है और सत्य तो यह है कि वृद्धावस्था को प्राप्त होने पर लेखक को स्वयं ही रिटायर्ड हो जाना चाहिए।”

आजकल आप सस्मरण लिख रहे हैं।

२ | मट्टजी के नाटक

नाटककार उदयशंकर भट्ट की बहुमुखी प्रतिभा ने साहित्य की प्रत्येक विधा को अपनी लेखनी से अलंकृत किया है। उनकी नाटकीय प्रतिभा विविध शैलियों और विभिन्न विषयों के नाटक लिखने में पूर्णतः विकसित हुई है। उनके नाटकों में एक ओर आधुनिक जीवन और नवीन समाज की यथार्थ स्थिति का चित्रण है तो दूसरी ओर अतीत के उज्ज्वल रूपों की मार्मिक व्याख्या भी दृष्टिगत होती है। दूसरे शब्दों में कहा जा सकता है कि भट्टजी ने अपने नाटकों में पौराणिक, ऐतिहासिक, सांस्कृतिक, प्रागैतिहासिक काल से लेकर वैदिक युग के सामाजिक आचार-विचार एवं मर्यादाओं का चित्रण करते हुए आधुनिक, सामाजिक और सामयिक समस्याओं को विवेचन का आधार या प्रतिपाद्य बनाया। वर्ण-विषय की दृष्टि से उनके नाटकों को चार वर्गों में विभाजित किया जा सकता है :

१. पौराणिक नाटक—विद्रोहिणी अम्बा, सगर-विजय
२. ऐतिहासिक नाटक—विक्रमादित्य, दाहर अथवा सिध पतन, मुवितदूत और शक-विजय।
३. राजनीतिक नाटक—क्रान्तिकारी
४. सामाजिक नाटक—कमला, अन्तहीन अन्त, नया समाज और पार्वती।

पौराणिक नाटक

विद्रोहिणी अम्बा—पौराणिक शैली पर लिखा हुआ 'विद्रोहिणी अम्बा' वियोगान्त नाटक है। अम्बा की कथावस्तु का मूलधार श्रीमद्भागवत से लिया गया है। नाटक की कथावस्तु इस प्रकार है—

काशीराज की तीन पुत्रियाँ—अम्बा, अम्बालिका और अम्बिका थीं । काशीराज ने हस्तिनापुर के महाराज शान्तनु की पत्नी सत्यवती के पुत्र विचित्रवीर्य को कन्याओं के स्वयंवर में ग्रामन्वित नहीं किया क्योंकि सत्यवती धीवर की कन्या थी । इस पर भीष्म ने प्रतिशोध के लिए अपने भाई विचित्रवीर्य के लिए काशीराज की तीनों कन्याओं का बलपूर्वक अपहरण किया । अम्बिका और अम्बालिका ने विचित्रवीर्य से विवाह करना स्वीकार कर लिया किन्तु अम्बा ने मन में राजा शात्व को पतिरूप में पहले ही स्वीकार कर लिया था, अतः उसे राजा शात्व के यहाँ भेज दिया गया । इधर राजा शात्व ने भी पर-पुत्र द्वारा बलपूर्वक हरण किए जाने के कारण अम्बा को अस्वीकार कर दिया । शात्व द्वारा तिरस्कृत होने के कारण अम्बा अपमान को अग्नि में जलती है । शात्व की राज्यसभा को छोड़ते हुए क्रोध और निराशा से भरी कहती है :—

“...किन्तु जाती हुई एक बार तुम्हें कहे देती हूँ कि इसी मान-अपमान की आग में, इसी क्षत्रियत्व की अविवेकिनी अग्नि-शिखा में जलना होगा । इसी पापी ममाज का अनन्तकाल के लिए नाश होगा । वीरता और विवेक की आँखों से देखने का छूछा आडम्बर रखने वाली क्षत्रिय जाति को सुदूर भविष्य में दास, निष्कण्ट दास बनना होगा ...”

अम्बा भीष्म से प्रतिशोध लेने के लिए उद्यत हो जाती है क्योंकि भीष्म ने ही उसका अपहरण किया जिसके फलस्वरूप वह अपमानित हुई । अतः वह भीष्म से बदला लेने के हेतु परशुराम से सहायता की भिक्षा माँगती है किन्तु परशुराम युद्ध में परास्त हुए । अन्त में चारों ओर से निराशा हो अम्बा ने शिवजी की उपासना की और वरदान रूप में भीष्म के नाश का कारण बनने की याचना की । वर प्राप्ति के उपरान्त ही उसने गंगा में कूदकर आत्म-हत्या कर ली जिससे वह प्रतिशोध के लिए शीघ्र ही पुनर्जन्म प्राप्त कर सके । नाटक के अन्त में अम्बा शिखण्डी के रूप में जन्म लेकर भीष्म की मृत्यु का कारण बनी ।

उसका रूप 'मनुष्य का उपहास, दर्प की तुच्छता, हृदय की बेहोशी है।'

'विद्रोहिणी अम्बा' नाटक में अम्बा आज के नारी वर्ग की प्रतीक है जो अपनी स्वतन्त्रता का अधिकार स्थापित करना चाहता है। प्रस्तुत नाटक में युगो से चली आ रही नारी-जीवन की प्रधान समस्या को लेखक ने अभिव्यक्त किया है। रामगोपाल सिंह चौहान के शब्दों में—“भट्टजी ने तत्कालीन सामन्ती आदर्शों के खोखले और मानवीय मुलम्मे में अमानवीय रूप को स्पष्ट कर इस रूप में सामने रखा है कि हम सामन्ती युग की सीमाओं को जाँच-परख सकें, प्राचीन आदर्शों को नवीन सदर्थ में ग्रहण करते समय उनके उचित-प्रनुचित को परख कर सकें।” डा० नगेन्द्र के शब्दों में “अम्बा में भी चिरन्तन नारीत्व की समस्या अत्यन्त तीखे रूप में हमारे सामने आती है।”^१

सगर-विजय—पौराणिक आख्यान को लेकर लिखा गया है जो नैतिक उद्देश्य से परिपूर्ण है। प्रस्तुत नाटक में नीति, सत्य और धर्म की विजय तथा प्राचीन गौरव की भावना की प्रधानता है।

कथावस्तु—सगर अयोध्या के महाराज बाहु के पुत्र थे। जिनके (बाहु के) दो रानियाँ थी—विशालाक्षी और बर्हि। दुर्भाग्यवश दुर्दम नामक अत्याचारी राजा ने बाहु को राज्यच्युत कर स्वयं राज्यसिंहासन ग्रहण किया। बाहु अपनी गर्भवती पत्नी विशालाक्षी को लेकर वन में छिप गए। उनकी दूमरी पत्नी बर्हि सपत्नी-ईर्ष्या की अग्नि में भभक रही थी। अतः वन में अक्सर पाकर उन दोनों को विग दे देती है। जिसके परिणामस्वरूप बाहु की मृत्यु हो गई और विशालाक्षी बच गई। आश्रयहीना गर्भवती विशालाक्षी को वशिष्ठ ऋषि अपने आश्रम में ले गए। वही पर सगर का जन्म तथा पालन-पोषण हुआ, किन्तु प्रतिहिंसा की मूर्ति बर्हि ने छलपूर्वक बाताक सगर का हरण कर उसके प्राण लेने चाहे परन्तु क्रुन्त और त्रिपुर की सहायता से वह बच गया। अन्त में बड़ा होकर सगर अयोध्या का राजा बनता है। रानी बर्हि आत्महत्या कर लेती

१. हिन्दी नाटक सिद्धान्त और समीक्षा, पृष्ठ १५५।

२. आधुनिक हिन्दी नाटक, पृष्ठ १२२।

है। इसी दुःख से व्यथित होकर विशालाक्षी भी काल का ग्रास बन गई। राजा दुर्वम का अन्त भी बन्दीष्टह में होता है। राजा सगर विश्व पर विजय प्राप्त कर चक्रवर्ती राजा बने।

‘सगर-विजय’ में देश-प्रेम की चेतना का प्राधान्य है। नारी का भयंकर रूप बर्हि के चरित्र में लक्षित होता है। प्रस्तुत नाटक में नारी के दो रूप हैं—पहला बर्हि का जो क्रोध, प्रतिहिंसा, क्रूरता, भयानकता की प्रतीक है। नारी अपनापन खोकर कितनी भीषण और क्रूर बन सकती है यह बर्हि के चरित्र से स्पष्ट है। उसके प्रतिकूल विशालाक्षी दया की मूर्ति है परन्तु नाटककार ने अंत में दोनों के चरित्र का समन्वय सफल रूप से किया है।

ऐतिहासिक नाटक

भट्टजी ने अपनी नाटकीय प्रतिभा के बल पर ऐतिहासिक क्षेत्र को भी समुन्नत किया है। जिसकी मूल प्रेरणा राष्ट्रीयता है और कथावस्तु ऐतिहासिक है। भट्टजी ने अपने ऐतिहासिक नाटकों द्वारा राष्ट्रीय जीवन को उन्नत करने के लिए उत्तम आदर्श प्रस्तुत किए हैं। नाटककार ने उन ऐतिहासिक घटनाओं को ही आधार बनाया है जिनमें नाटकीयता, मार्मिकता और नवीनता का उचित समावेश हो सके।

विक्रमादित्य—यह ऐतिहासिक चरित्र प्रधान आदर्शवादी नाटक है जिसका मूलाधार विल्हण कृत ‘विक्रमाकवदेचरित्र’ है।

कथासार—कल्याण राज्य के स्वामी ग्राहवमल्लदेव के सोमेश्वर, विक्रमादित्य और जयसिंह नामके तीन पुत्र थे। विक्रमादित्य सोमेश्वर की अपेक्षा अधिक योग्य था। पिता ने विक्रमादित्य को राज्यभार सौंपने की अपनी इच्छा प्रकट की परन्तु विक्रमादित्य ने अपनी प्रशंसा और राज्यभार संभालने के प्रति उदासीनता प्रकट करते हुए अपने बड़े भाई सोमेश्वर का स्पष्ट शब्दों में समर्थन किया और स्वयं पिता की आज्ञा से दिग्विजय के लिए चला गया।

पिता की मृत्यु के पश्चात् सोमेश्वर मन में पड़गन्ध द्वारा विक्रम के नाश का उपाय ढूँढ़ने लगा। इधर गृह-कलह का समाचार सुनकर चोल देश के पराजित

राजा के पुत्र ने विक्रमादित्य को अपने यहाँ बुलाकर अपनी बहन चन्द्रलेखा का विवाह उराके साथ कर दिया। विक्रम के विवाह का समाचार सुनकर सोमेश्वर ने विक्रमादित्य का नाम लेना भी दण्डनीय घोषित कर दिया। विक्रमादित्य भी कल्याण न जानकर तुगभद्रा के किनारे ही बस गया। अब उसका मन भी युद्ध आदि से विमुख हो गया, उसके विचारों में दार्शनिकता भलकने लगी। इसी समय विक्रमादित्य को एक ज्योतिषी द्वारा कल्याण राज्य के समाचार मिले, साथ ही अपने साले की पराजय और मृत्यु का दुःखद समाचार मिला। विक्रमादित्य ने चोल राज्य की रक्षा के लिए प्रस्थान किया। तभी सोमेश्वर ने यह समाचार पाकर अपने विद्वस्त कर्मचारी चण्डाशुक को यह आज्ञा दी कि वह विक्रमादित्य का शरीर-रक्षक बनकर उसकी मृत्यु का उपाय सोचे। चण्डाशुक आज्ञानुसार चन्द्रकेतु का सहायक बनकर विक्रमादित्य का शरीर-रक्षक बन गया। विक्रमादित्य के चले जाने पर चन्द्रलेखा और अनंगमुद्रा ने परस्पर परामर्श करके सिंहल के दो राजकुमारों का वेश धारण किया और चेंगी के गुप्त रहस्यों का पता लगाने में समर्थ हुईं। किन्तु दुर्भाग्यवश पथ-भ्रष्ट हो जाने के कारण चन्द्रलेखा और अनंगमुद्रा विक्रमादित्य को शत्रु की शर से सावधान न कर सकी। युद्धक्षेत्र में विक्रमादित्य को चण्डाशुक ने छल से बीहड़ जंगल में ले जाकर घायल कर दिया, तब तक सोमेश्वर को चन्द्रलेखा ने तीर मारकर मूर्च्छित कर दिया। अन्त में विक्रमादित्य ने भाई की घातक चन्द्रलेखा को मौत के घाट उतार दिया। इसी प्रकार चेंगी ने अनंगमुद्रा और अनंगमुद्रा ने चेंगी को मार दिया। इस युद्ध में विक्रमादित्य ही जीवित रहे जिन्होंने चोल-राज्य मन्त्री साम्ब को दिया और स्वयं कल्याण आकर राज्य करने लगे।

‘विक्रमादित्य’ नाटक में नाटककार ने गृहकलह और वैमनस्य के कारण देश की पतनावस्था का चित्र-चित्रित किया है। सामन्ती जीवन की अस्पष्टताओं के फलस्वरूप राजाओं के व्यक्तिगत स्वार्थ, लोलुपता, कुचक्रो आदि का अंकन है।

बाहरा अथवा सिन्ध पतन—इसमें विदेशियों के भारत पर आक्रमण करने की ऐतिहासिक कथा को अंकित किया गया है। भारत में प्राचीन काल

से लेकर आज तक किस प्रकार धार्मिक, सामाजिक एवं वर्गवाद आदि के दमनस्य, धार्मिक असहिष्णुता, धार्मिक रूढ़ियो से ग्रस्त मतमतान्तर पतन की ओर उन्मुख करते रहे है। यही कथा भट्टजी के प्रस्तुत नाटक का प्रतिपाद्य है। भट्टजी ने नाटक की विषय-वस्तु के सम्बन्ध में लिखा है।

“हमारी जातीयता में धर्मवाद की निकम्मी, थोथी रूढ़ियो ने हमें विवेक से गिरा दिया, मनुष्यत्व से खीचकर दासता, भ्रातृ-विद्रोह, विवेक-शून्यता के गढे में ले जाकर पीम दिया, मार डाला !” अतः भट्टजी ने उपर्युक्त पंक्तियों में न केवल प्रतिपाद्य का ही उल्लेख किया है अपितु सिन्ध-पतन के विभिन्न कारणों का भी उल्लेख किया है।

कथासार—सिन्ध के महाराजा दाहर राजनीति के कुचक्षु पर विचार करते है और अपने राज्य में शान्ति के हेतु पितरों द्वारा पददलित किये हुए लुहान, जाट और गुजरो को पुनः अधिकार देने के लिए चिन्तन करते है। दूसरी ओर बगदाद का खलीफा राजा दाहर को अरबी व्यापार को स्वतन्त्र करने का सन्देश देता है। जिसे सुनकर महाराज दाहर की वीरता उत्तेजित होती है। वह प्रत्युत्तर में “हम लोग आर्य है, हममें क्षत्रियत्व है, एक बगदादी राजा की तो बात ही क्या, यदि समस्त ससार भी दाहर पर अनुचित दबाव डालकर उमके देश को छीनने की चेष्टा करेगा तो दाहर उसके दात खट्टे कर देगा...” कहकर भेज देता है। इसी समय दाहर कन्याएँ एक अरबी को पङ्क्यन्त्र में विफल कर देती है। परन्तु दाहर शरणागत की रक्षा कर उसे अभयदान देता है।

दून द्वारा प्राप्त प्रत्युत्तर से हैजाज द्वेष से भर जाता है। सिन्ध को पीस डालने के लिए अपने सेनापति अब्दुल्ला को ससैन्य चढाई करने की आज्ञा देता है परन्तु पराजित होता है। इसी बीच ज्ञानशुद्ध देशद्रोही बनकर बौद्ध धर्म का आश्रय ले अब्दुल्ला की मृत्यु पर शोक प्रकट कर हैजाज को अपनी सहायता

१. 'दाहर अथवा सिन्ध पतन', भूमिका, पृष्ठ २।

२. 'दाहर अथवा सिन्ध पतन', पृष्ठ २५।

का वचन देता है। देश की आपसी फूट से लाभ उठाने के लिए वह मुहम्मद बिन कासिम की अघ्यक्षता में एक बड़ी सेना लेकर पुनः आक्रमण के लिए उद्भूत हो जाता है। ज्ञानबुद्ध लालचवश समस्त बौद्धों एवं ब्राह्मणों को गुजरों के सम्वाद से भड़काकर दाहर के विरुद्ध कर देता है। इस प्रकार दो जातियों में भयकर युद्ध होता है और ज्ञानबुद्ध के षड्यन्त्र के कारण राजा दाहर मृत्यु को प्राप्त करते हैं। दाहर की मृत्यु के पश्चात् सिन्ध का प्रत्येक व्यक्ति अपने देश की रक्षा के लिए युद्ध करता है। दाहर की दोनों पुत्रियाँ उन्हे उत्साहित करती हैं फिर भी सिन्ध पराजित होता है। अन्त में वीर बालाएँ सूर्य और परमाल शत्रुओं के विलास-साधन बनने से पूर्व ही वीरतापूर्वक मृत्यु का वरण करती हैं। खलीफा को सम्बोधित करती हुई कहती हैं कि—“तु क्या मारेगा ? ले ! मृत्यु हमारे लिए खेल है। प्रतिहिंसा पूर्ण हुई। इस वीरभक्त काण्ड में, स्वर्णाक्षरो में सिन्ध का बदला लिखा रहेगा। खलीफा.....देख, वह उड रहा है।”

मुक्तिदूत—भट्टजी का तीसरा ऐतिहासिक नाटक है ‘मुक्तिदूत’ जिसमें गौतम का ऐतिहासिक विकास है। प्रस्तुत नाटक में तीन अंक ह जो क्रमशः विस्तृत होते जाते हैं। नाटक की भूमिका में कथा की मूल प्रेरणा को सूचित करने हुए लेखक ने यह सन्देश दिया कि—

“अन्धानुकरण मत करो। सोचो और प्रयोग करो, इसी में जीवन की सार्थकता है।”

बौद्ध धर्म ब्राह्मण धर्म की प्रतिक्रिया का फल था और उसका जन्म दो समान्तर धर्मों के पारस्परिक संघर्षों को लेकर हुआ। यही संघर्ष मुक्तिपथ सिद्धार्थ और देवदत्त के नेतृत्व में ब्राह्मण-बौद्ध संघर्ष के रूप में अंकित किया गया है।

नाटक का कथानक राजकुमार सिद्धार्थ के जीवन से सम्बन्ध रखता है

१ ‘दाहर अथवा सिन्ध पतन’, पृष्ठ १०७।

२. ‘मुक्तिदूत’ (भूमिका), पृष्ठ १।

जिसमें उनकी चिन्तनशील प्रवृत्ति, उनकी वैमनस्य भावना, उनके गृहत्याग, ज्ञान-प्राप्ति तथा मोक्ष के आदेश आदि घटनाओं का वर्णन है। प्रथम अंक में ही सिद्धार्थ विचारप्रवण और गम्भीर है आखेट के आनन्द में भी उन्हें दुःख मिलता है, उनकी यह गम्भीरता प्रतिक्षण बढ़ती ही जाती है। शुद्धोदन के समस्त उद्योग व्यर्थ सिद्ध होते हैं। गोपा का आकर्षण उसे और भी उत्तेजित करता है, अन्त में सिद्धार्थ कर्त्तव्यनिष्ठ हो जाते हैं। उनकी असमर्थता छायाचित्र के रूप में उपस्थित हो उन्हें डिगाना चाहती है। पर वे सबको सोता हुआ छोड़कर वन में प्रस्थान कर जाते हैं—दुःख के निवारण के हेतु। पुत्र के जन्मोत्सव का सारा उछाह समाप्त हो जाता है। तीसरे अंक के दृश्यों में सिद्धार्थ ज्ञान की खोज में भटकते हैं और शनैः-शनैः बुद्धत्व को प्राप्त करते हैं। एक दिन अन्त में अपनी नगरी में आकर पत्नी को 'वत्से और माँ' से सम्बोधित करते हैं—उन्हें आशीर्वाद देते हैं। इस प्रकार नाटक समाप्त हो जाता है।

प्रस्तुत नाटक में अनेक भावों को व्यक्त किया गया है। नाटक में विविध भावों, सकुचित स्वार्थ के स्थान पर त्याग, मानव कल्याण, दया, क्षमा, प्रेम, अहिंसा आदि भावों की प्रधानता है। इस नाटक में अन्य नाटकों की भाँति सांस्कृतिक चेतना विद्यमान है, तत्कालीन वातावरण का यथार्थ चित्र है। 'मुक्तिदूत' का कथानक अविशालतः जटिल होते हुए भी उलझा हुआ नहीं। बुद्धजीवन को कथा का मूलाधार बनाकर सिद्धार्थ के चरित्र में विचार-प्रवणता और गम्भीरता का समावेश किया है।

शक-विजय—इसका कथानक जैन साधु कालकाचार्य की विद्रोह-भावना से है। अश्वती के महाराज गन्धर्वसेन ने किसी कारणवश कालकाचार्य की भगिनि एव सती-साध्वी का अपहरण कर उसे अपने महान में बन्दी बना लिया। यद्यपि उन्होंने नैतिक कारणवश (कि सरस्वती के सौन्दर्य से आकर्षित होकर नगर के युवक जैन धर्म में दीक्षित होते जा रहे थे) ही यह कठोर कार्य, योगीराज मखलिपुत्र की अनुमति से, किया किन्तु कालकाचार्य एव जनता के लोग इस उद्देश्य से अनवगत थे अतः उन्होंने राजा को दोषी ठहराया। इसके साथ ही कालकाचार्य ने विदेशी आक्रान्ता जाति शकों को आमन्त्रित ही नहीं किया,

प्रत्युत साधन जुटाकर उन्हें अपने आक्रमण में सफल भी बनाया। शंकराज भी सरस्वती को जिसके उद्धार के लिए वह लाया गया था अपने अधीन करना चाहता था। अधिकारलोलुप गणराज्यों की अवस्था ऊँची न उठ सकी। आचार्य कालक शंको के अत्याचार से दुखी होकर हिमालय की कन्दरा में तप करने चले जाते हैं। सरस्वती भी नरसंहार को बचाने और अपने सतीत्व की रक्षा के हेतु आत्महत्या कर लेती है। अन्त में आचार्य कालक अपनी भूल स्वीकार कर लेते हैं। गन्धर्वसेन के सहायक शंकराज को परास्त करके बीडा उठाते हैं। इधर जैन, बौद्ध भी शंको के अत्याचार के कारण उनके विरुद्ध हो जाते हैं। अन्त में वरद नामक व्यक्ति की अवतारणा करके नाटककार ने राष्ट्र को शंको से मुक्त किया।

यद्यपि नाटक का आरम्भ जैन और शंको के संघर्ष से होता है परन्तु नाटक का अन्त सुखद है। कालकाचार्य अपनी भूल स्वीकार करते हुए, धार्मिक सहिष्णुता का उपदेश देते हुए प्राण त्याग देते हैं। प्रस्तुत नाटक में जातीयता की समस्या का पूर्णतः समाधान किया गया है। अन्त में यही निष्कर्ष निकाला गया है कि विदेशी न्याय-प्रिय राज्य से स्वदेश का अन्याय-प्रिय राज्य भी श्रेष्ठ है।

इस प्रकार भट्टजी ने इन पौराणिक और ऐतिहासिक नाटकों में तत्कालीन वातावरण और पृष्ठभूमि की इतिहास-सम्मत सत्यता और गम्भीरता का यथावत् चित्राकन किया है। 'दाहर' और 'विक्रमादित्य' वियोगान्त शैली पर आधारित सफल नाटक हैं। 'दाहर' 'शक-विजय' में विदेशियों के आक्रमण की ऐतिहासिक कथा का सजीव चित्रण है। 'विक्रमादित्य' में भारतीय साहित्य और कला के स्वर्णयुग के नायक महाराजा विक्रमादित्य की महानता का चित्रण है। 'मुक्तिदूत' में महाराजा सिद्धार्थ के ज्ञान और बौद्ध धर्म का प्रतिपादन है। ऐतिहासिक नाटकों में प्राचीन को नवीन विचारों से सजीव बनाया है। 'शक-विजय' में राजा को प्रजा की इच्छा और राष्ट्र की थाती कहा है। यही कारण है कि ये नाटक बीसवीं शताब्दी के प्रतीक होते हैं।

कुल-मिलाकर कहा जा सकता है कि भट्टजी ने अपने ऐतिहासिक नाटकों

के कथानक वे ही चुने हे जिनमें आधुनिकता है, नवीनता है, मार्मिकता है जिनमें नाटकीय तत्वों का उचित समावेश हो जाता है, जिनमें राष्ट्रीयता का महत्त्व है। इस प्रकार भट्टजी के ऐतिहासिक नाटक उनकी नाटकीय प्रतिभा के द्योतक हैं। श्री रामगोपालसिंह के शब्दों में—“लेखक ने इतिहास की महानताओं और दुर्बलताओं दोनों को तटस्थ रूप में दिखाकर प्राचीन सांस्कृतिक गौरव को झँकी प्रस्तुत की है। उनके ऐतिहासिक नाटकों में जहाँ उन प्राचीन महानताओं का दिग्दर्शन हुआ है, जिनके कारण भारत सत्तार में अपना मस्तक ऊँचा कर सका तो साथ ही उन दुर्बलताओं और कमजोरियों का भी लेखा-जोखा लेखक ने प्रस्तुत किया है जिनके कारण समय-समय पर देश को सकट का सामना करना पड़ा और उसका विकास अवरुद्ध होकर पतनोन्मुखी हो उठा। उनके नाटक हमें अपनी प्राचीन परम्परा की शक्ति और कमजोरी दोनों का अनुभव प्रदान कर वर्तमान जीवन में अपने राष्ट्र के निर्माण में उनसे सजग रहने की प्रेरणा देते हैं।”

राजनीतिक नाटक

प्रो० रामचरण महेन्द्र द्वारा पूछे जाने पर कि “इस राजनीति के युग में रहकर क्या आप राजनीतिक समस्याओं से प्रभावित नहीं हुए हैं?” भट्टजी ने स्वीकार करते हुए कहा, “राजनीति से मैं अछूता नहीं रहा। मेरे काव्य-ग्रन्थों के साथ-साथ ‘क्रान्तिकारी’ नाटक में राजनीतिक क्रान्ति के विम्फोट का चित्रण है।”^१ अतः ‘क्रान्तिकारी’ नाटक में राष्ट्रीय आदर्शों के प्रति सहानुभूति और असहयोग आन्दोलन के प्रति तीव्र लालसा प्रतीत होती है। राजनीतिक नाटक ‘क्रान्तिकारी’ में आतुरता और विचारों में क्रान्ति विद्यमान थी। यह नाटक वस्तुतः हमारे पिछले जागरण की एक झँकी है। विभिन्न राजनीतिक विचारधाराओं का इसमें दिग्दर्शन है। यद्यपि इसमें एक

१. ‘हिन्दी नाटक—सिद्धान्त और समीक्षा’, पृष्ठ १४८।

२. ‘श्री उदयशंकर भट्ट से एक गैट’ नामक लेख, पृष्ठ ४।

ही अंक है, फिर भी बड़े नाटक की पूर्णता विद्यमान है। कथा का मूल सकेत तत्कालीन भारतवर्ष की राजनीतिक और सामाजिक परिस्थितियों की ओर है। प्रमुख पात्रों और घटनाओं को संकलित करके कथासार का संक्षेप इस प्रकार है—

नाटक का आरम्भ प्रमुख पात्र और प्रतिनायक दोनों के साक्षात्कार से होता है। मनोहर और दिवाकर एक साथ पढ़ते थे, और उस समय अभिन्न मित्र थे। किन्तु मनोहर अब पुलिस अफसर है और दिवाकर देश की स्वतन्त्रता के लिए लड़ने वाला क्रान्तिकारी। संयोगवश दिवाकर को अपने विरोधी विचार धारा वाले मित्र के घुर शरण लेनी पड़ती है जबकि उसके पकड़ने के लिए पुरस्कार की घोषणा हो जाती है। पहले तो मनोहर पुरानी मित्रता को निभाने के हेतु उसकी रक्षा का प्रयत्न करता है किन्तु बाद में धन के लोभवश, अपने स्वार्थ के लिए, यश के लिए वह अपने अभिन्न मित्र को—जो देश के लिए अपने जीवन की बाजी भी लगा देने के लिए तत्पर है, मौत के घाट उतारने में तनिक भी संकोच नहीं करता। भावावेश में आकर दिवाकर के विषय में सभी कुछ अपनी पत्नी को बता देता है।

दूसरी ओर पुलिस अफसर की पत्नी वीणा दिवाकर से प्रभावित होकर उसके गुट में शामिल होने का विचार करती है। इसके लिए सफल प्रयत्न भी करती है। मनोहर अपने मित्र का अहित करे, इससे पूर्व ही वीणा उसे (दिवाकर को) लेकर अपने घर से भाग जाती है। दिवाकर के गुट वाले मनोहर के यहाँ शरण लेने के कारण उससे क्रोधित हैं। दिवाकर के विश्वास दिलाए जाने पर भी कि वीणा अब मनोहर की पत्नी नहीं है, अपितु वह भी देश के लिए मर-मिटने के लिए तैयार है और हमारे दल में सम्मिलित होने के लिए तैयार है, वे लोग वीणा पर विश्वास नहीं करते। दल के अनुसार दिवाकर को उसकी त्रुटियों के लिए प्राणदण्ड की सजा दी जाती है। दिवाकर अपने दल द्वारा निर्धारित आज्ञा का पालन करता है। पुलिस अफसर की भी हत्या कर दी जाती है। वीणा की परीक्षा इस प्रकार होती है कि दल में प्रविष्ट होने से पूर्व वह अपने पति को मारे। वीणा भी अपने कार्य में सफल

होती है। अन्त में दिवाकर के दल वाले दिवाकर को इस प्रकार का दण्ड देने के लिए अपनी त्रुटि स्वीकार करते हुए पश्चात्ताप करते हैं।

नाटककार ने यह स्पष्ट नहीं किया है कि क्रान्तिकारी वह होता है जो जनता को सगठित करता है और उसे अपने भाग्य-निर्माण का मार्ग प्रदर्शित कराता है, न कि वह व्यक्ति जो जनता का भरोसा न कर एक-दो वीर व्यक्तियों पर विश्वास करता है। फिर भी यह नाटक पाश्चात्य राज्य की अंग्रेजी सत्ता के अत्याचारों का, दमन नीति का यथार्थ चित्र अंकित करता है। इसमें सबसे प्रभावशाली दृश्य वे हैं जहाँ लेखक ने दिवाकर की पत्नी और माँ की गरीबी, लाचारी, उत्तू पर किये गए अत्याचार का मार्मिक चित्र अंकित किया है। देश-सेवा, आत्म-त्याग और बलिदान की भावना का भी इसमें उत्कृष्ट रूप विद्यमान है। नाटक के सम्बन्ध में कविवर पन्त की निम्न पंक्तियाँ द्रष्टव्य हैं—“क्रान्तिकारी मे भट्टजी की प्रतिभा नवीन वस्तुक्षेत्र में प्रवेशकर उसे प्रभावोत्पादक रंगमंच पर प्रतिष्ठित कर सकी है। समस्त नाटक जैसे दिवाकर के बलिदान के लिए उत्तप्त यज्ञकुण्ड है, जिसकी आत्माहुति उसकी अप्रतिहत चारित्रिक दृढता को निखारती है। द्वितीय दृश्य जितना कष्ट तथा हृदयद्रावक है, अन्तिम दृश्य उतना ही कठोर और रोमांटिक....., नाटक में अनेक प्रकार के इंगित निहित हैं.....नाटक की सर्वांगीण सफलता के लिए भट्टजी को बहुत बधाई है।”

सामाजिक नाटक

भट्टजी मूलतः पौराणिक, ऐतिहासिक और सामाजिक विषयों से अत्यधिक प्रभावित हुए हैं। सन् १९४२ से १९४६ तक आते-आते भट्टजी सामाजिक कुरीतियों, विपमताओं, अत्याचार, समाज की हृदय-हीनता आदि से पूर्णतः अभिगत हो चुके थे। अतः सामाजिक क्षेत्र में वे बौद्धिक पक्ष की ओर अधिक झुकते हुए प्रतीत होते हैं। इन सामाजिक नाटकों में विकृत

१. 'क्रान्तिकारी नाटक' की भूमिका, पृष्ठ १।

अहं की उत्पत्ति तथा उसके द्वारा समाज में फैलाये हुए सघर्ष का यथार्थ चित्रण है। प्रो० रामचरण महेन्द्र के शब्दों में—

“एक व्यापक दृष्टिकोण से भट्टजी समाज, व्यक्ति और माहित्य को विनाशकारी कीटाणुओं से मुक्त कराना चाहते हैं..... उन्होंने समाज की प्रवृत्तियों को सूक्ष्मता से देखा है। आपका नाटक-माहित्य मूलन समाज की आलोचना तथा सांस्कृतिक पुनर्दत्थान से सम्बन्धित है। यद्यपि आपके प्रारम्भिक नाटक राष्ट्रीय भावनाओं से प्रेरित थे, तथापि आगे के नाटकों में आपने सामाजिक आचार-विचार, रूढ़िवादी रीति-रिवाजों का खण्डन, समाज के कृत्रिम रहन-सहन का उथलापन, जीर्ण-शीर्ण सामाजिक नियम, टकियातूसी बन्धन, समाज के दुराग्रह, मूर्खताएँ तथा रूढ़ियों को चित्रित किया है।”

कमला—भट्टजी के सामाजिक नाटकों में कमला का स्थान श्रेष्ठ है जिसमें लेखक ने अनमेल विवाह की प्रमुख समस्या के साथ-साथ नैतिक-अनैतिक के मापदण्ड का चित्रण, अंग्रेजी शासन में जमींदारों का अहं, प्रजा पर किये गए अत्याचार, सरकारी चापलूसी, बश का अभिमान, व्यक्तित्व की महत्ता, पुरुष द्वारा नारी पर भयंकर अत्याचार, ग्राम-सुधार, शिक्षा आन्दोलन, गांधीवाद का प्रभाव आदि समस्याओं का कलात्मक और यथार्थ चित्र प्रस्तुत किया है।

कथासार—देवनारायण गाँव का जमींदार है। यद्यपि आयु की दृष्टि से वह वृद्ध है किन्तु उसके हृदय में अब भी कामवासना की तरंगें उठती हैं। स्त्री उसका उपभोग की वस्तु है। अतः वृद्ध होने पर भी वह कमला नामक युवती से विवाह करता है। कमला आधुनिक युग की नारी है जो सुशिक्षित, सहृदय और सरल हृदया है। वह समाज-सेवा करती है। कमला का वृद्ध पति अपनी हीन-भावना से प्रेरित होकर कमला के चरित्र पर शका करता है। कमला अनाथालय के एक अनाथ बालक शशिकुमार को अपने पास रख लेती है, उसे पुत्रवत् प्यार करती है। अनाथालय का स्वामी शशिकुमार को लेने आता है किन्तु कमला उसे जाने नहीं देती। इस पर देवनारायण का सन्देह

विश्वास में परिवर्तित हो जाता है कि शशिकुमार कमला का श्रवैध पुत्र है। वास्तव में शशिकुमार उमा से उत्पन्न देवनारायण के बड़े पुत्र यजनारायण की श्रवैध सन्तान है। परन्तु नारी समाज में सदैव से ही अपमानित होती रही है इसीलिए देवनारायण का विश्वास और भी दृढ़ हो जाता है और वह चरित्रहीन, राक्षसी आदि अपशब्दों से कमला को अपमानित कर उसे घर से निकाल देता है। चारों ओर से तिरस्कृत होकर कमला आत्मवेदना से विह्वल हो नदी में डूबकर आत्महत्या कर लेती है। शशिकुमार की भी मृत्यु हो जाती है। वास्तविकता का पता चलने पर देवनारायण पश्चात्ताप करता है। उसका वचन अत्यन्त मार्मिक हो जाता है—

“आग, चारों तरफ आग। पाप जीवन की साँभो में इतना गहरा छिपा है, जाना न था। हाय... ‘जमीदार’..... (मर जाता है)।” ‘कमला’ नाटक में कौमार्य जीवन की भूलों के परिणाम के साथ-साथ वर्तमान जीवन की बड़ी-से-बड़ी समस्या पर प्रकाश डाला गया है।

पार्वती—आधुनिक युग में बटपन का मिथ्या आश्रयमान करने वाली नारी की अवस्था को भट्टजी ने दो अंक के इस नाटक में अभिव्यक्त किया है। आज की नारी अपनी कमजोरियों को छिपाते हुए व्यर्थ ही अपनी महानता का गर्व करती हुई किस प्रकार अपने जीवन को कटकमय बना देती है और दूसरी ओर समता की मूर्ति माँ दरिद्रता की चक्की में पिसकर, कठोर परिश्रम से समाज की अनेक यातनाएँ सहन करती हुई अपने एकमात्र आधार (पुत्र) का जीवन निर्मित करती है। गुलाब का पति परमानन्द निर्धन परिवार में उत्पन्न होने वाला अपनी विधवा माँ का एकमात्र सहारा है। मातृभक्ति के मुहड़ सस्कारों के अतिरिक्त सत्य-निष्ठा, सरलता आदि उसके पाथेय हैं। आधुनिक खोखली टीपटाप से अनभिज्ञ होने पर भी वह आत्म-सस्कार से शून्य नहीं किन्तु उसकी पत्नी गुलाब एक सम्पन्न परिवार की कन्या है जिसके माता-पिता निःसकोच होकर रिश्वत लेना अपना परम धर्म स्वीकार करते हैं। गुलाब को अपने पूँजीपति पिता का मिथ्या दर्प सदैव असभ्य एवं असंस्कृत बनाए रहता है। वह अपनी वृद्धा असहाय माँ को अपमानित करके घर से निकाल देती है।

आडम्बरपूर्णा जीवन व्यतीत करने के लिए वह रिश्वत लेना पुण्य कर्म समझती है। तहसील के चपरासी द्वारा वंशी से पाँच सौ रुपए पति को सूचित किए बिना ले लेती है जिसके फलस्वरूप परमानन्द को न केवल नौकरी से ही हाथ धोना पड़ा, प्रत्युत दण्ड भी भुगतना पड़ा। पति के पदच्युत होने के उपरान्त गुलाब का सारा दर्प, अभिमान और बड़प्पन प्रायः समाप्त हो जाता है। पार्वती का अपमान करके उसने जो भूल की थी उसके लिए भी अन्त में पश्चाताप करती है। नाटक के अन्तिम दृश्य में गुलाब सीधे मार्ग पर आकर सती साध्वी नारी के रूप में आती है और उसी सास की सेवा करती है।

प्रस्तुत नाटक की कथावस्तु की अपेक्षा सम्वादों में अधिक रोचकता और सजीवता है। नाटककार ने अर्द्धशिक्षित नारी के अन्तर्लम में भाव : उस मिथ्या सम्वाद, बाह्याडम्बर को व्यवहृत किया है जो वर्तमान युग में अनेक परिवारों को नष्टप्राय कर देता है।

अन्तहीन अन्त—सामाजिक नाटको में 'अन्तहीन अन्त' उल्लेखनीय है। यद्यपि यह नाटक विचार-प्रधान है, चरित्र-प्रधान नहीं, फिर भी नाटक की यह विशेषता है कि चरित्र के स्तर पर स्तर खुलते जाते हैं। इस नाटक में जीवन की शुद्ध अनुभूति है, लम्बी-चौड़ी घटना नहीं। कथानक सीधा व सरल है। प्रस्तुत नाटक के माध्यम से नाटककार ने आधुनिक समाज के अनेक चित्र प्रस्तुत किए हैं। वर्तमान समय में अनाथालयों में बच्चों को रखकर लोग कितना स्वार्थ-सिद्ध करते हैं, किस प्रकार भ्रान्ति में पडकर स्वार्थी सेठ-साहूकार वास्तविकता की हत्या कर देते हैं। दूसरी ओर छोटे मनुष्यों में ऊपर उठने के अनेक बीज सन्निहित रहते हैं, अवकाश पाकर दरिद्र व्यक्ति कितना उदार और कितना महान् बन जाता है। यही इस नाटक में चित्रित किया गया है।

इस प्रकार भट्टजी के सामाजिक नाटकों की विशेषताएँ हैं—व्यंग्यात्मकता, जन-जीवन का यथार्थ चित्रण, विधवाओं की दारुण-दशा आदि का मनोवैज्ञानिक चित्र अंकित किया है। इसके साथ-साथ उन्होंने समाज की ऐसी समस्याओं को लिया है जो मानव-जीवन और उसके परिवार की सुख-शान्ति को भंग करने वाली होती है अतः वर्तमान जीवन से सम्बन्धित होने के कारण

ये हमें अधिक प्रभावित करती है।

भट्टजी के ऐतिहासिक व पौराणिक नाटकों में कल्पना तत्व

भट्टजीकी प्रतिभा ऐतिहासिक और पौराणिक नाटकों में पूर्णरूपेण निखरी है। यद्यपि उनके नाटकों की कथावस्तु ऐतिहासिक और पौराणिक है परन्तु उनकी मूलभूत प्रेरणा राष्ट्रीय नव-चेतना है। भट्टजी के ऐतिहासिक और पौराणिक नाटकों की वही कथा है जिसमें नवीनता हो, नाटकीयता हो। भट्टजी को ऐतिहासिक और पौराणिक कथानक अतीत के चित्रण मात्र के लिए प्रिय नहीं है। उन ऐतिहासिक कथाओं को भट्टजी ने नूतन भावनाओं और वाणी से मुखर बनाकर उनकी विपमताओं में अतिशय आत्मीयता और आधुनिकता समाहित कर दी है। संक्षेप में कहा जा सकता है कि भट्टजी ने कल्पना का सहारा तो लिया है पर उनकी कल्पना ने ऐतिहासिक सत्य की अवहेलना नहीं की, उसे ठुकराया नहीं और न उसे विकृत ही बनाया है। उनकी कल्पना के सहयोग ने उसे और भी व्यापकता, गम्भीरता, मार्मिकता तथा सजीवता प्रदान कर दी है। उनके नाटकों में तत्कालीन युग की परिस्थितियों का चित्र अंकित है। अस्तु।

भट्टजी के ऐतिहासिक चार नाटक—'विक्रमादित्य', 'दाहुर अथवा सिन्ध पतन', 'मुक्तिदूत' और 'शक-विजय' हैं। ऐतिहासिक काल-क्रमानुसार इनको 'मुक्तिदूत', 'शक-विजय', 'विक्रमादित्य' और 'दाहुर अथवा सिन्ध पतन'—इस क्रम में रखा जा सकता है। अब एक-एक नाटक में ऐतिहासिक और काल्पनिक तत्व का सामंजस्य देखेंगे—

मुक्तिदूत—इसकी कथा प्रायः ऐतिहासिक है जिसमें बुद्ध के जीवन की इतिहास-सिद्ध कथा है। महात्मा बुद्ध की चिन्तन-प्रवृत्ति उनकी वंशज-भावना उनके गृह-त्याग, ज्ञान-प्राप्ति तथा मुक्ति-पथ के उपदेश आदि ऐतिहासिक घटनाओं का वर्णन है। बुद्ध के समय में जो धार्मिक संघर्ष अपने विक्रम पर थे उनका भी नाटककार ने यथार्थ चित्र प्रस्तुत किया है। यह संघर्ष मुक्तिपथ से आरम्भ होता है। गौतम का राज्य त्यागकर मानव-धर्म की खोज करना ही

उस युग के विचारों में सवर्ष था। बौद्ध धर्म में पूर्व भारतवर्ष में धार्मिक सवर्ष नाम की कोई वस्तु नहीं थी। यद्यपि इससे पहले अनेक दार्शनिक विचारों का प्रचार हुआ किन्तु उनका समाज में नाम-मात्र का सम्बन्ध था। बौद्ध धर्म ने एक धार्मिक सम्प्रदाय का रूप धारण किया जिसकी स्थापना ब्राह्मण धर्म की प्रतिक्रिया के फलस्वरूप थी। इस प्रकार बौद्ध धर्म का जन्म दो समानान्तर धर्मों के पारस्परिक सवर्ष को लेकर हुआ। नाटक में धार्मिक वैमनस्य का यह रूप ब्राह्मण और बौद्ध (देवदत्त और सिद्धार्थ) के माध्यम में होता है। तीसरे दृश्य में ब्राह्मण न्याय की पुकार करते हैं। सिद्धार्थ और देवदत्त ने उनके स्वामी को घोड़े में डान्कर उमें नछड़े की बलि देने से विगुल किया और जब वही व्यक्ति स्वयं सभा में उपस्थित होकर कहता है कि यज्ञ में बलि का निषेध होना चाहिए तो ब्राह्मण तुरन्त कह उठते हैं कि—

“नास्तिक सेठ सभा में उपस्थित है। धर्म के घातक इस सेठ को दण्ड देना चाहिए।”^१

धार्मिक सवर्ष के साथ-साथ उस समय की सामाजिक ऊँच-नीच की भावना को भी नाटककार ने अपने नाटक का प्रतिपाद्य बनाया। यद्यपि बौद्ध धर्म की स्थापना सामाजिक समानता के लिए ही हुई परन्तु इसके द्वारा पारस्परिक वैमनस्य और भी भयंकर हो उठे। वर्ण भेद की अहमन्यता का निम्न उदाहरण द्रष्टव्य है—

“प्रार्थी—इस शूद्रक ने मेरे घर में प्रवेश करके मेरा घर अपवित्र कर डाला। मेरे निषेध करने पर भी यह दुष्ट मेरे घर में घुस आया और मेरा घर कलुषित कर दिया।”^२

इन सभी वैमनस्यों का मुख्य कारण पतन है, मानव का अभिमान आधुनिक युग में भी विद्यमान है। भट्टजी ने प्रस्तुत नाटक लिखने के समय को, उस समय की विषम परिस्थितियों को प्राचीन आर्याण के माध्यम से हमारे

१. 'सुक्तिदूत', पृष्ठ २६।

२. 'सुक्तिदूत', पृष्ठ ४८।

सम्मुख रखा है। उस समय देश में वर्ण-भेद, हिन्दू-मुस्लिम धार्मिक वैमनस्य अपने चरम विकास पर थे। जनता आपसी भगडो और शासकों के अत्याचारों से बुरी तरह पिंसी जा रही थी। तभी महात्मा गांधी आदि महात्वात्माओं द्वारा देश की जनता के उद्धार के लिए प्रयत्न आरम्भ हुए।

‘मुक्तिदूत’ का कथानक जटिलता लिये हुए है, फिर भी उराकी विषय वस्तु ऐतिहासिक है। उसमें कथा सम्बन्धी कल्पना अत्यन्त कम है। सभी घटनाएँ उस समय के वातावरण एवं परिस्थितियों के अनुकूल हैं। तो भी कथानक में रोचकता लाने के लिए और उसके विकास के हेतु नाटककार ने एक-दो घटनाएँ कल्पित की हैं। उदाहरण तया—देवदत्त द्वारा यज्ञ का छाग खोल लेने की घटना, सुकेशी की अवतारणा इत्यादि। ‘मुक्तिदूत’ के सभी प्रमुख पात्र ऐतिहासिक हैं। नाटककार ने सुकेशी की अवतारणा नाटक में विशेष उद्देश्य से की है। एक तो सुकेशी पात्र के द्वारा नाटककार को अनेक स्थान पर गीत भरने का अवसर मिल गया है दूसरे सिद्धार्थ और गोपा के चरित्रों की अन्तर्निहित प्रवृत्तियों तथा भावनाओं को स्पष्ट करने में भी सुकेशी सहायक सिद्ध होती है। सुकेशी की अवतारणा के बिना या तो सिद्धार्थ और गोपा के चरित्र अत्रिकसित और अस्पष्ट रह जाते अथवा उनके चरित्र को स्पष्ट करने के लिए नाटककार कितनी ही बार स्वगत की योजना करता। सुकेशी के वार्तालाप द्वारा उनके चरित्र पर यथोचित प्रकाश डाला गया है।

शक-विजय—विक्रम सम्बत् की स्थापना और भारत से विदेशी शक-हूण आदि जातियों का बहिष्कार भारतीय इतिहास की एक महत्त्वपूर्ण घटना है। शकों के आक्रमण से भारत आक्रान्त हुआ, इसकी स्वतन्त्रता नष्ट हुई और गणराज्यों की पारस्परिक विरोधी भावना ने कुछ समय के लिए देश में विदेशी शासन की स्थापना का अवसर दिया। वास्तव में यह युग भारत के विच्छिन्न, विद्वेषपूर्ण वातावरण की भाँकी प्रस्तुत करता है।

‘शक-विजय’ में मुख्य घटना अश्वनी के राजा गन्धर्वसेन द्वारा सरस्वती साध्वी का अपहरण और उसके भाई आचार्य कालक द्वारा शकों का भारत में लाया जाना है। यही कथा जैन ग्रन्थों, स्कन्ध और भविष्य पुराण में विभिन्न रूपों

मे मिलती है। पहले यह कथा कपोल-कल्पित मानी जाती थी किन्तु नवीनतम खोजों के आधार पर यह ऐतिहासिक घटना सिद्ध होती है। कालकाचार्य द्वारा प्रेरित उनके भानजो बलमित्र और भानुमित्र की मेना और शक-वाहिनी ने अश्वन्ती को घेर लिया और गन्धर्वसेन को मार डाला। शक शासन का यह युग १०० ई० पूर्व से ५८ ई० पूर्व तक रहा। इस समय मत पन्थों का बोलबाला था। भारत के निवासी अपमान, अपयश, पराजय और पराधीनता का जीवन व्यतीत कर रहे थे। देश आक्रान्ता विदेशी जातियों के द्वारा पद-दलित था। 'शक विजय' में धर्म का यही विनाशक रूप भट्टजी ने चित्रित किया है। मखलिपुत्र ब्राह्मण धर्म के प्रतीक है और कालकाचार्य जैन धर्म के। दोनों का संघर्ष ही उस युग के साथ-साथ आधुनिक युग की कहानी है। आचार्य कालक अश्वन्ती में जैन धर्म का प्रचार करने के हेतु गए किन्तु उनकी बहन मरस्वती के सौन्दर्य से आकर्षित होकर आश्रम में अश्वन्ती निवासियों का जमघट लगा रहता था जिससे राष्ट्र धर्म के विनाश का अश्वसर मिलने का सन्देश था। देशद्रोह, विश्वासघात, बन्धुसंहार और बलात्कार सभी को विकसित होने का अश्वसर मिला। स्वयं भट्टजी के शब्दों में उस युग की अवस्था देखिए—

'हमारी जातीयता में धर्मवाद की निकम्मी, थोड़ी रुद्धियों ने हमें विवेक से गिरा दिया, मनुष्यत्व से खीचकर दासता, भानुद्रोह, विवेकशून्यता के गढ़े में ले जाकर पीस दिया, मार डाला।'^१

भट्टजी ने अतीत के आख्यान द्वारा आधुनिक समस्या के संघर्ष की घटनाओं, परिस्थितियों को व्यक्त किया है। आज भी हमारे देश में जाति भेदभाव, धार्मिक आन्दोलन और विभिन्न धर्मों के आपसी झगड़े भारत की स्वतन्त्रता में बाधकसिद्ध हुए। हिन्दू-मुसलमान का पारस्परिक वैर सदैव अग्रजों को प्रोत्साहन देता रहा। आपसी फूट के परिणामस्वरूप भारत को कितनी आपदाओं का सामना करना पड़ा, जो प्राचीन काल से चली आ रही विभिन्न वैमनस्य का परिणाम था।

१. 'दाहर अथवा सिन्ध पत्तन' भूमिका, पृष्ठ २।

‘शक-विजय’ का रचनाकाल सन् १९४६ था जबकि देश रवतन्त्र ही हुआ । यद्यपि विदेशी दामता से तो छुटकारा मिल गया किन्तु आर्थिक, धार्मिक, सांस्कृतिक, सामाजिक आदि जीवन के विभिन्न क्षेत्रों में विदेशी कुप्रभाव अब भी अपना अधिकार जमाये हुए थे । ‘शक-विजय’ में देश की रक्षा का प्रश्न ही सर्वत्र गूँजता है । आज पुनः धार्मिक भगड़ों में फँसकर हम अपनी रवतन्त्रता से भी हाथ न धो बैठे, यही चेतना हमें उसमें चित्रित ब्राह्मण-जैन सघर्ष से और उसके परिणामों से भिन्नती है । लेखक ने उभी चेतना को एव उससे देश की जनता को मावधान करने के प्रयास को नाटक की भूमिका में स्पष्ट किया है—“आज देश धर्म से भी महान् है, व्यक्ति और समाज से भी वृहत्तर है । इस भावना को जागृत करने की आवश्यकता है । देश की स्वतन्त्रता, उसका सुख सर्वोपरि है । इस प्रकार के विचारों के प्रकाश में जो मानसिक असन्तुलन उत्पन्न होते हैं उनमें हमें किमको स्वीकार करना चाहिए और किसको अस्वीकार इत्यादि बातों का पाठको तथा सर्वसाधारण के सामने रखने के हेतु मेरा यह क्षुद्र प्रयास है ।” अतः सज्जे में कहा जा सकता है कि भट्टजी ने ऐतिहासिक कथा को ही अपनाया है फिर भी शको के आक्रमण और विजय के उपरान्त देश में नैराश्य और कुण्ठा की जो धारा प्रवाहित हो रही थी उससे छुटकारा दिलाने के लिए नाटककार ने एक-दो घटनाओं की कल्पना की है जो वातावरण और पारस्थिति के संवेधा अनुकूल हैं । यथा—सरस्वती और कालकाचार्य की आत्महत्या चाहे इतिहास की जानकारी में न हो तो भी यह सरस्वती और कालकाचार्य के चरित्र को उज्ज्वल बना देती है, महान् कर देती है । इस प्रकार की कल्पना हानिकर नहीं ।

पात्रों की दृष्टि से भी इस नाटक के प्रमुख पात्र गन्धर्वरोचन, कालकाचार्य, मल्लिपुत्र, सरस्वती, शकराज नहुषान आदि ऐतिहासिक पात्र हैं । वरद और सौम्या काल्पनिक । इन दोनों पात्रों की कल्पना करके नाटककार अन्य पात्रों के चरित्र का विकास दिखाया है । इसके साथ साथ वरद नामक व्यक्ति से ही शकों

द्वारा पीड़ित अश्वन्ती का उद्धार कराया गया है। भट्टजी की सम्मति में यहाँ विक्रमादित्य है किन्तु वास्तव में स्वयं वरद एक काल्पनिक पात्र है। इसीलिए इसका विक्रमादित्य होना विवादास्पद है। यद्यपि विक्रमादित्य के विषय में अभी निश्चित रूप से निर्णय नहीं हो पाया है फिर भी वरद को विक्रमादित्य मानना इतिहास की भागी उपेक्षा है। भारत को विदेशी दासता से छुटकारा दिलाना एक महान् कार्य था। इतिहासकारों ने यह महान् कार्य विक्रमादित्य, राजा इन्द्रसेन या राजा कृतसेन द्वारा वर्णित किया है। शक-विजय में लेखक ने इस कार्य को सम्पन्न कराने के लिए वरद नामक व्यक्ति की अवतारणा की है। यद्यपि वरद का ऐतिहासिक अस्तित्व स्वयं नाटककार भी प्रमाणित नहीं कर पाया है परन्तु नाटक के फलागम में वरद का जो हाथ है वह अन्य सभी चरित्र को निष्प्रभ करके अपने तपोदीप्त रूप में सबके ऊपर छा जाता है। अतः भट्टजी ने कदाचित् ऐतिहासिक नाटककार की मर्यादाओं का उल्लंघन किया है किन्तु भारत से शको के निष्कासन में वरद का कार्य अपूर्व और महात् है। अन्त में कह सकते हैं कि ऐतिहासिक घटना को और अधिक प्रत्यक्ष करने के लिए नाटककार ने कल्पना का भी सहारा लिया है।

विक्रमादित्य—नाटक की मूल कथा ऐतिहासिक है जिसका आधार विल्हण कृत 'विक्रमाकवदेचरित्र' है। ईसा की ग्यारहवीं शताब्दी में रामेश्वर के उत्तर में कल्याण नाम का राज्य था। वहाँ चालुक्य वंश के आहवमल्लदेव नाम के राजा थे जिसके तीन पुत्र—सोमेश्वर, विक्रमादित्य और जयसिंह थे। इसी (विक्रमादित्य) ऐतिहासिक पात्र की राजनीति, देशभक्ति, स्वार्थहीनता आदि को भट्टजी ने ऐतिहासिक नाटक का प्रतिपाद्य बनाया। लेखक ने ऐतिहासिक सामग्री को उस समय के मानव-जीवन, परिस्थितियों, समस्याओं और उनसे मानव के विभिन्न सघर्षों आदि की कल्पना कर अपनी अभिव्यक्ति के माध्यम द्वारा प्राचीन गौरव के साथ-साथ नवीन युग की समस्याओं की भाँकी प्रस्तुत की है।

राजाओं के आपसी सद्-व्यवहार के कारण देश उन्नत अवस्था को भी प्राप्त कर सकूता और उनके आपसी झगड़ों के कारण पतन के गढ़े में भी गिर

सकता है। प्रस्तुत नाटक विक्रमादित्य में लेखक ने राजागो की अपनी व्यक्तिगत स्वार्थ-लोलुपता, उनके कुचक्रों प्रादि का चित्रण कर सागनी जीवन की विपमताओं को स्पष्ट रूप में व्यक्त किया है। आज भी भारत में स्वार्थ-भावना अत्यन्त तीव्र गति से विचरण कर रही है। अपना-अपना आधिपत्य जमाने के हेतु देश के विभिन्न जाति के व्यक्ति अपने-अपने प्रान्त के लिए आपस में भगड़ते हैं। गृह-कलह के अन्त का रूप भी नाटककार ने प्रस्तुत किया है। साथ ही अन्त में विजय सत्य की ही होती है। इस प्रकार विक्रमादित्य की कथा में ऐतिहासिक तथ्यों की प्रधानता है परन्तु नाटक में कहीं भी नीरसता नहीं आने पाई है। नाटक में ऐतिहासिक घटनाओं, पात्रों का पूर्ण निर्वाह किया गया है।

दाहर अथवा सिन्ध पतन—इस नाटक की प्रमुख घटनाएँ इतिहास-सम्मत हैं। साहसीराय एलौर का राजा था। इसका पुत्र साहीरास निमरुज के बादशाह से युद्ध करता हुआ मारा गया और इसके पश्चात् रायसाहसी एलौर का राजा बना। रायसाहसी के दरबार में शैलज ब्राह्मण चच नामका मन्त्री था जो कि रायसाहसी की मृत्यु के पश्चात् राजा बन गया। उसने रायसाहसी की पत्नी सुहन्दी से विवाह किया तत्पश्चात् ब्राह्मणावाद के शासक अगम को मारकर उसकी विधवा पत्नी से विवाह कर लिया। चच के पश्चात् उसका पुत्र दाहर राजा बना। सिन्ध पर मुहम्मद-बिन-कासिम का आक्रमण सन् ७१२ ई० में हुआ जिसमें दाहर मारा गया। दाहर की दोनो पुत्रियों सूरजदेवी और परमाल देवी कासिम द्वारा खलीफा के पास भेज दी गईं। सूरजदेवी व परमाल देवी के कहने पर कि उन्हें कासिम ने भ्रष्ट कर दिया है—खलीफा ने मुहम्मद-बिन-कासिम को जीवित ही खाल में सिलवा दिया। चचनामा से यह भी सिद्ध होता है कि लाडी (दाहर की पत्नी) भी कैद करके भेज दी गईं।

भट्टजी ने प्रस्तुत नाटक की प्रायः सभी प्रमुख घटनाएँ इतिहास से ली हैं। उनके इस नाटक में ऐतिहासिक तत्वों का सबसे अधिक निर्वाह हुआ है। यद्यपि भट्टजी ने इतिहास का पूर्ण ध्यान रखा है तो भी वे इतिहास सम्बन्धी दो भूलें कर गए हैं—१. दाहर को उन्होंने क्षत्रिय बताया है जबकि सभी इतिहासों

मे उसे ब्राह्मण बताया गया है। २. दूसरे नाटक मे दाहर की पत्नी लाडी का बही भी उल्लेख नहीं है। जबकि अनेक इतिहासो से पता चलता है कि लाडी १ दो किलो मे अरबी सेना का सामना किया था। नाटककार ने प्राचीन कथानक द्वारा प्राज के जीवन की घटनाओ, परिस्थितियो और अनेक प्रकार की समस्याओ के सघर्ष को यथाथ रूप मे चित्रित किया है।

दाहर अथवा सिन्ध पतन मे नाटककार ने दिखाया है कि विदेशी आक्रमण के समय ब्राह्मण और बौद्धो का वैमनस्य अपने चरम पर पहुँच गया था और उन्होने एक-दुगरे को नीचा दिखाने के लिए विदेशियो को देश पर आक्रमण करने के हेतु आमन्त्रित किया। ब्राह्मण के छलपूर्ण आचरण और बौद्धो के अरब सेना से मैत्री के कारण सिन्ध प्रान्त ही नहीं प्रत्युत समस्त भारत धीरे धीरे विदेशी जाति के अत्याचारो से आक्रान्त हो उठा। भट्टजी ने अपने ऐतिहासिक कथानक द्वारा समाज के उस खोखलेपन, पाखण्ड, आडम्बर और मिथ्या-भिमान का चित्र अंकित किया है जिसके परिणामस्वरूप भारतीय राष्ट्र जंजर वन चुका है और आज भी भारत के निर्माण मे बाधक सिद्ध हो रहा है। भट्टजी ने वर्ण भेद के दुष्परिणामों को निम्नप्रकार से व्यक्त किया है।

“हाथ वे लोहान, जाट और गुजर जो हमारे राज्य की शोभा, वीरता की मूर्ति थे आज ऊँव-नीच के विचारो से पद-दलित हो रहे हैं। वीरता, दूरता, दृढता, धीरज का अब उनमे नाम ही रह गया है। आज राजनियमानुसार वे लोग रेशमी वस्त्र नहीं पहन सकते, जिन कसे घोड़े पर नहीं बैठ सकते, पैरों मे जूते नहीं पहन सकते.....राज्यभर मे लकड़ी ढोनाभर उनका कार्य रह गया है।” इस प्रकार का वर्ण-भेद आज भी भारतवासियो के सम्मुख प्रमुख समस्या बना हुआ है। आप भारत के विभिन्न प्रान्त के व्यवित एक और पजाबी सूवे के लिए भगडते हैं तो दूसरी ओर भापा के लिए। भट्टजी ने प्राचीन वैमनस्यो के दुष्परिणामो को जनता के सम्मुख रखने का सफल प्रयत्न किया है। जयनाथ नलिन के शब्दों में भी कहा जा सकता है—“भट्टजी ने अपने नाटकों द्वारा

धार्मिक कट्टरता के प्रति अपने पाठकों में अहर्चित उत्पन्न करके समाज और देश का बहुत बड़ा हित किया है।^१

सामाजिक सघर्ष के साथ-साथ उस समय वीढ़ ब्राह्मण सघर्ष भी (धार्मिक सघर्ष भी) सर्वत्र छाया हुआ था। उस समय सिन्ध पर अरबी सेनाएँ बौद्धों द्वारा आमन्त्रित की गईं। इस प्रकार भयंकर परिस्थिति के वशीभूत होकर दाहर निम्न जातियों को समान अधिकार दे देता है। ब्राह्मण वर्ग इसी बात पर विद्रोह कर बैठता है। बौद्ध भी देश-द्रोही थे अतः वे एक ब्राह्मण राजा की सहायता करने के लिए अपने जीवन को आपत्ति में क्यों डालें। मोक्ष वासव की निम्न उक्ति से बौद्धों की विचारहीनता देश के प्रति विश्वासघात और तुच्छता प्रकट होती है—“हिन्दू भी तो हमारे लिए वैसे ही हैं जैसे यवन, क्या बौद्ध धर्म से उनको घृणा नहीं है, क्या वे बौद्ध और बुद्ध धर्म को अच्छी दृष्टि से देखते हैं?”^२ इस प्रकार आपसी वैमनस्य के परिणामस्वरूप सारा देश विदेशी सत्ता के अधीन हो गया।

‘दाहर अथवा सिन्ध पतन’ के पात्र दाहर, जयशाह, सूर्य और परमाल, हैजाज, मुहम्मद-बिन-कासिम, अलाफी, खलीफा आदि सभी पात्र ऐतिहासिक हैं। भट्टजी ने इस नाटक में ऐतिहासिकता का पूर्ण निर्वाह किया है। इस नाटक के सम्बन्ध में भट्टजी का विचार इस प्रकार है—“मैंने इस नाटक में ऐतिहासिक तथ्य की पूर्णतः रक्षा की है ऐसा दावा तो मैं नहीं कर सकता। उसका कारण एकमात्र यही है कि किसी भी इतिहास में फल के साधनों का, पूर्वरूपों का विस्तृत विवेचन नहीं होता। नाटककार को वस्तु का आधार लेकर कल्पना की कूची से नाटक रूप चित्र में उत्थान और पतन के रंग भरने पड़ते हैं। ऐसा ही मैंने भी किया है।”^३

भट्टजी ने अपने ऐतिहासिक नाटकों में ब्राह्मण-बौद्ध-जैन-धर्म सघर्ष के

१. ‘हिन्दी नाटककार,’ पृष्ठ १७८।
२. ‘दाहर अथवा सिन्ध पतन,’ पृष्ठ ६३।
३. ‘वही, भूमिका, पृष्ठ ७।

कारण भारत के पतन की कहानी की ओर संकेत किया है कि आज भी हिन्दू-मुस्लिम, निम्न और उच्चवर्ण की जातियाँ तथा विभिन्न मत-मतान्तरो का संघर्ष फिर से हमारी परतन्त्रता का कारण न बन जाएँ। अतः संक्षेप में कह सकते हैं कि भट्टजी ने प्राचीन आख्यानो द्वारा हमारी प्राचीन व अर्वाचीन मानव-जीवन-सम्बन्धी समस्याओं, परिस्थितियों और उनके परिणामों की यथार्थ भाँकी हमारे सामने प्रस्तुत की है।

भट्टजी के पौराणिक नाटकों में भी ऐतिहासिक नाटकों के सदृश राष्ट्रीय नव चेतना साकार हो उठी है। लेखक ने पौराणिक कथानक द्वारा वर्तमान जीवन से सम्बन्धित सामाजिक कुरीतियों, विषमताओं और अत्याचारों का यथार्थ अंकन किया है।

विद्रोहिणी अम्बा—इसमें महाभारत काल का कथानक लेकर नाटककार ने सभी युगों के स्त्री पात्रों की दयनीय स्थिति का वर्णन किया है। महाभारत के पितामह भीष्म तीन-तीन कन्याओं का अपहरण करने के उपरान्त भीष्म-प्रतिज्ञा के महातप के लिए प्रसिद्ध है परन्तु आज उनका यह गौरव स्त्री को केवल पुरुष की दासी मानने पर ही आधारित है जो कि चिरकाल से नारी जाति की एक भयकर समस्या रही है। समाज में उचित सम्मान एवं अपनी मर्यादा की रक्षा के लिए अपने अधिकारों के प्रति सतर्क विद्रोहिणी अम्बा आज के उस नारी वर्ग की प्रतीक है जो वर्तमान समाज की रूढ़ियों, विषमताओं, को उखाड़ती हुई समाज में स्वतन्त्र व्यक्तित्व प्राप्त करने के लिए निरन्तर प्रयत्न करती आ रही है। आधुनिक नारी पौराणिक और ऐतिहासिक पात्रों से ही प्रेरणा प्राप्त कर ऐसा कर रही है। प्रस्तुत नाटक में अग्नि या उसकी बहिनो द्वारा व्यक्त किये गए विचार आज की नारी स्वतन्त्रता की विचार-धारा से बहुत साम्य रखते हैं। अपने प्रिय शाल्व द्वारा तिरस्कृत अम्बा कहती है—

“पुरुष समाज की इतनी धृष्टता ? स्त्रियों के सौन्दर्य की फाई पर किसलने वाली पुरुष जाति ने आज से नहीं सदा से ही स्त्रियों का अपमान किया है।”

१. ‘विद्रोहिणी अम्बा’, पृष्ठ ७= ।

इन पक्तियों में अम्बा की विवशता नारी जाति की विवशता है। इसी प्रकार हमारे स्थान पर अग्रिचक्रा का कथन भी द्रष्टव्य है—“यही तो समाज की मर्यादा है। असमर्थ रोगी पुरुषों के विवाह के लिए एक नहीं तीन-तीन कन्याओं को हर लाना स्वीत्व, समाज और मनुष्यता की हत्या नहीं तो और क्या है? हमारे अधिकार किसने छीन लिए, समाज ने ही तो।” पुरुषों के प्रति आज की नारी का स्वर भी ऐसा ही है कटु और तीखा। इन पक्तियों में पुरुष के प्रति नारी के चिर विद्रोह और प्रतिकार-वासना की कसक है। नाटककार ने पुरुष-समाज द्वारा उपेक्षित वर्तमान नारी के सामाजिक प्रश्न को लेकर मूल कथा से भिन्न कहाना की है। महाभारत की अम्बा जहाँ केवल अपने व्यक्तिगत प्रश्न को ही देखती है, वहाँ विद्रोहिणी अम्बा व्यास के शब्दों में अम्बा का अनादर स्त्री जाति का अनादर है जिसका फल भीष्म जैसे मनस्वी वीर को भुगतना पड़ा। नाटककार ने व्यक्ति के प्रश्नों को व्यापक सामाजिक रूप देने के निमित्त मूल कथा में प्रायः परिवर्तन किए हैं। इस प्रकार पौराणिक नाटक ‘विद्रोहिणी अम्बा’ में नारी समस्या की विवशता की चेतना प्रतीक रूप में दृष्टिगोचर होती है।

सगर-विजय—यह नाटक पौराणिक आख्यान को लेकर लिखा गया है जिसमें सूर्यवंशी राजा सगर के जीवन की कुछ घटनाएँ वर्णित हैं। पौराणिक कथानक की घटनाओं—दुर्दम की मनमानी, सत्यनिष्ठ नागरिकों के मृत्युदण्ड, प्रजा का विद्रोह, सगर का माता की प्रसन्नता के हेतु राष्ट्र-सेवा का श्रत लेना आदि के द्वारा नाटककार ने आधुनिक स्वार्थ-परता, वैमनस्यता आदि को अभिव्यक्त किया है। आज न केवल प्रान्त ही धरत एक राष्ट्र दूसरे राष्ट्र को नीचा दिखाने के लिए झूल-कपट से काम लेता है। किन्तु विजय सदैव सत्य व धार्मिक राजा की होती है। नाटक में नीति, सत्य और धर्म की विजय तथा प्राचीन गौरव की भावना जागृत करने के लिए लेखक ने कथानक में पंडुयन्त्रों और गृह-कलह की इतनी भरमार कर दी है कि जिसके परिणामस्वरूप काल्पनिक

१. ‘विद्रोहिणी अम्बा’, पृष्ठ ८५।

तत्वों की प्रधानता परिलक्षित होनी है।

इन पौराणिक कथाओं में स्वर्णिम अतीत और वर्तमान इतिवृत्तात्मक यथार्थ का जो आकर्षक समन्वय हुआ है वह उसी युग (द्विवेदी और छायावादी) की चेतना का परिणाम है जिसमें इन नाटकों का प्रकाशन हुआ। इनमें लेखक ने वर्तमान जीवन की अनेक समस्याओं को प्राचीन जीवन की समस्याओं के सन्दर्भ में रखकर समझने-समझाने की सजग दृष्टि दी है। इसके साथ ही उनके इन ऐतिहासिक और पौराणिक नाटकों में एक ओर वर्ण-भेद, प्रान्त भेद इत्यादि की दृष्टि से संकीर्णता, धर्मवाद की अकर्मण्यता, रूढ़िवाद की विवेक-शून्यता जैसे दुर्गुणों के परिणामस्वरूप पराधीनता का अभिशाप है तो दूसरी ओर सध-शासन का आदर्श—गणतन्त्र की स्थापना, विदेशी न्याय-प्रिय शासन से भी अन्याय-पूर्ण स्वदेशी शासन की श्रेष्ठता, व्यक्ति की अपेक्षा देश के महस्य की घोषणा पिछले युग की राष्ट्रीय नैतिकता की ही पुकार है। स्वतन्त्रता प्राप्ति के हेतु ऐसी ही विपमताओं से भारत ने निरन्तर संघर्ष किया है।

नाटकीय तत्वों के आधार पर भट्टजी के नाटकों का विश्लेषण

प्रत्येक कला के रूप का कुछ सर्वमान्य आधार होता है, कुछ नियम होते हैं जो समय की बदलती हुई परिस्थितियों के साथ-साथ परिवर्तित होते रहते हैं। आधुनिक युग में रचना विधान के नए-नए प्रयोग किए जा रहे हैं। यद्यपि वर्तमान रचनाकार कला में रचना नियमों की स्वतन्त्रता के समर्थक हैं तो भी उन्हे कला के आधारभूत नियमों और शास्त्रीय बन्धनों को लेकर चलना ही पड़ता है। अस्तु।

अन्य रचनाकार के सहस्र नाटककार को भी अपनी कृति को नाटक बनाने के लिए अपेक्षित शास्त्रीय सिद्धान्तों को अपनाना पड़ता है तभी उसकी रचना कहानी, उपन्यास, निबन्ध आदि अन्य गद्य रचनाओं से पृथक् होकर नाटक की कोटि में गिनी जा सकेगी। भारतीय आचार्यों ने नाटक के तीन तत्व माने हैं—वस्तु, पात्र और रस। इन तीनों तत्वों के गठन और अभिव्यक्ति की कला अथवा रचनाविधान के द्वारा महाकाव्य आदि से नाटक भिन्न हो जाता है।

नाटक मूलतः दृश्य काव्य है अतः वस्तु, नेता और रस का रगमचीय विधान करने के लिए गवादी और दृश्य विधान का सहारा लेना पड़ता है। पाश्चात्य विद्वानों ने इन सभी को दृष्टि में रखकर नाटक के छत्र तत्व माने हैं— कथावस्तु पात्र, कथोपकथन, देवकाल, उद्देश्य और शैली। इस खण्ड के अन्तर्गत भट्टजी के नाटकों का विवेचन भारतीय व पाश्चात्य दोनों दृष्टियों से किया जायगा।

कथावस्तु

भट्टजी एक जागरूक नाटककार हैं। उन्होंने सत्य की अभिव्यक्ति के लिए इतिहास और पुराण के कथानक के माध्यम से इस लोक के पात्रों द्वारा सत्य की अभिव्यक्ति दिखाकर उसके सजीव स्वाभाविक विश्वसनीय एवं व्यावहारिक रूप को मित्र किया है। ऐतिहासिक कथानक एवं पात्र साहित्य सिद्ध आदर्शों को सजीवता प्रदान करते हैं साहित्यिक कल्पनाओं में यथार्थ की चेतना भर देते हैं। उनके कथानकों में ऐतिहासिक तथ्य और साहित्यिक सत्य भी हैं। घटनाक्रम में निश्चयात्मकता है, अस्वाभाविकता के लिए कोई स्थान नहीं। सामाजिक नाटकों की कथा के द्वारा भी भट्टजी ने आधुनिक समस्याओं को प्रस्तुत किया है। उनके ऐतिहासिक नाटकों में अतीत के प्रति अनुराग, देश-प्रेम की भावना है और उसके साथ-साथ कथावस्तु राष्ट्रीय-पतन के मूल कारणों पर भी प्रकाश डालती है। हमारे देश को प्राचीन काल से लेकर आज तक किस भाँति जातीय और धार्मिक वैमनस्य, धार्मिक अमान्यता, धार्मिक रूढ़ियों से अस्त मत्तमान्तरपतनोन्मुख करते रहे हैं आदि कथा भट्टजी के नाटकों में सजीव हो उठी है। आज स्वतन्त्र भारत के सम्मुख सामाजिक, आर्थिक, धार्मिक, सांस्कृतिक तथा जीवन के अनेक क्षेत्रों में अनेक रूपों में घुमे हुए विदेशी कुप्रभावों से छुटकारे का प्रश्न उपस्थित हो गया है। स्वतन्त्र भारत के साहित्य की यही चेतना है। आधुनिक साहित्यकारों ने इसी चेतना को, परिस्थितियों को कथा संगठन, कथा अभीष्ट तथा चरित्र-विकास के द्वारा व्यञ्जित किया है। भट्टजी के ऐतिहासिक नाटक शक-विजय में भी यही चेतना विद्यमान है। देश की स्वतन्त्रता को आपसी भगडों में पुनः अपने हाथ से नष्ट न कर दे—यही चेतना उसमें चित्रित ब्राह्मण और जैन

के संघर्ष से मीर उमके परिणामो से मिलती है। अपने उद्देश्य को स्पष्ट करते हुए भट्टजी ने लिखा है—“आज देश धर्म से भी महान् है, व्यक्ति और समाज से भी बृहत्तर है इस भावना को जागृत करने की आवश्यकता है। देश की स्वतन्त्रता, उमका सुख सर्वोपरि है।”

नाटककार ने अन्य तत्वो वी अपेक्षा उद्देश्य को प्रधानता दी है। देश-भक्ति और राष्ट्र प्रेम के सुन्दर विचार उन्होंने वारम्बार पात्रो रो कहलवाये है। जो अपने देश की स्वतन्त्रता के प्रति कर्त्तव्यों वी भूलने वालो, व्यक्तिगत स्वार्थ और सुख-साधनो मे लीन व्यक्तियो के लिए अत्यधिक महत्त्वपूर्ण है। मुक्तिदूत, विक्रमादित्य और दाहर अथवा सिन्ध-पत्तन आदि नाटकों की रचना भी सोद्देश्य हुई है।

कथावस्तु को रोचक, प्रभा शाली और स्वाभाविक बनाने के लिए पाठ्यविद्वान् विरोध और संघर्ष को कथावस्तु का प्राण मानते है परन्तु भारतीय दृष्टि उद्देश्य और सफलता के महत्त्व को प्रतिपादित करती है। भट्टजी की कथावस्तु दोनो का ऋण स्वीकार करके चली है। उनके नाटक दो विरोधी भाव, पक्ष, सिद्धान्त या दल लेकर चले है और इन्ही दोनो के विरोध के मह-योग मे कथावस्तु का विकास हुआ है।

विद्रोहिणी शम्बा—भट्टजी का पौराणिक नाटक है जिसमे नारी और पुरुष के बीच चले आते हुए संघर्ष को नाटककार ने अत्यन्त सफलता के साथ व्यक्त किया है। पुरुष द्वारा अपमानित हुई नारी की एक भयंकर समस्या रही है। प्राचीन काल की नारी मन मे विद्रोह भावना को सहन करती थी किन्तु आज प्रबुद्ध नारी समाज में उचित मर्यादाएँ प्राप्त करने के लिए मर्तकों हो उठी है। भीष्म ने चार-चार निरीह कन्याओं का जीवन नष्ट करके भी भीष्म प्रतिज्ञा का गौरव प्राप्त किया। परन्तु वर्तमान युग मे इस प्रकार का आदर्श नहीं चल सकना। शम्बा में एक युग से चली आ रही नारी-जीवन की प्रधान समस्या को लेखक ने स्पष्ट स्वर प्रदान किया है। आज के युग मे नारी जय

अपने प्राचीन सस्कारो को तोड़कर समाज में स्वतन्त्र व्यक्तित्व प्राप्त करने के लिए सघर्ष करती है तब वह इतिहास और पुराण के पृष्ठों में दबी विद्रोहिणी नारियो को अपनी सहयोगी समझ उनसे प्रेरणा ग्रहण करती है। दूसरा पौराणिक नाटक 'मगर-विजय' है जिसके चरित्र-निर्माण में भट्टजी ने संघर्ष को जितना सुन्दर रूप दिया है वैसा कदाचित् अन्यत्र दुर्लभ है। 'मत्स्यगंधा और 'राधा' तथा 'विश्वामित्र' आदि पौराणिक नाटक भी सघर्ष प्रधान हैं।

भट्टजी के ऐतिहासिक नाटको में प्रमाद के नाटको की भाँति सघर्ष की प्रधानता है। चाहे वह द्वन्द्व दो व्यक्तियों के बीच है प्रथया दो विरोधी विचार धाराओ के बीच। मुक्तिदूत में यह सघर्ष वैराग्यभावना तथा सासारिक बन्धनो के बीच चलता है। सिद्धार्थ में वैराग्य भावना बलवती है और बुद्धोदन तथा गोपा आदि में सामारिक बन्धनो का मोह है। इसके अतिरिक्त भट्टजी ने बौद्ध और ब्राह्मण धर्म के पारस्परिक सघर्ष को भी दिखाया है। धीरे-धीरे यह सघर्ष इतना जटिल और व्यापक हो गया कि भारत में धार्मिक झगडो का सूत्रपात निरन्तर के लिए प्रवाहित होता गया और धर्म के सम्मुख देश की एकता नगण्य और खण्डित हो चली। बौद्ध और ब्राह्मण का यह सघर्ष मुक्ति-पथ में सिद्धार्थ और देवदत्त के नेतृत्व में व्यक्त किया गया है।

'दाहर' में यह सघर्ष और भी भयकर रूप में चित्रित हुआ है। अश्वुल-विना कामिनी के विदेशी आक्रमण के समय बौद्ध धर्मावलम्बी तटस्थ हो गए और देश को विदेशी आक्रमण से अक्रान्त होते देखते रहे। उस समय तक बौद्धब्राह्मण सघर्ष यहाँ तक बढ़ गया था कि बौद्ध और ब्राह्मण आपस में एक-दूसरे के कट्टर शत्रु बन गए। देश की रक्षा के लिए मनाही करते हुए मोक्ष वासव कहता है—

“पर भदन्त, हिन्दू भी तो हमारे लिए वैसे ही है जैसे यवन, क्या बौद्ध धर्म से उनको घृणा नहीं है, क्या वे बौद्ध और बुद्ध धर्म को कोई अच्छी दृष्टि से देखते हैं गुरुदेव—”^१

१. 'दाहर अथवा मिन्ध पत्तन', पृष्ठ ६३।

लेखक ने तटस्थ दृष्टि से दोनों के वैभनस्यपूर्ण संघर्ष और उसके कुपरि-
गामो को स्पष्ट किया है। नाटक की कथावस्तु द्वन्द्वों की प्रधानता से ही
विकसित होती है। संघर्ष की क्रिया प्रतिक्रियाएँ विविध घटनाओं और प्रसंगों
के रूप में दिखाई पड़ती हैं।

भट्टजी का 'शक विजय' नाटक ब्राह्मण-जैन संघर्ष की समस्या पर ही
मूलतः आधारित है। मखलिपुत्र ब्राह्मण धर्म के नेता हैं और कालकाचार्य
जैन धर्म के और इन दोनों का संघर्ष ही इस नाटक की कहानी है। सामूहिक
संघर्ष के साथ-साथ पात्रों के मन में भी संघर्ष विद्यमान है। मरस्वती अपने
लिए नर-संहार नहीं चाहती, उसे वह जैन धर्म के विरुद्ध समझती है। वह
व्यक्ति से देश को अधिक महत्व देती है। उसके मन में निश्चय हो चुका है
कि आचार्य कालक उचित मार्ग पर नहीं है परन्तु राजा को आचार्य के पङ्कज
की किस प्रकार सूचना दे इसमें नारी धर्म आकर बाधक हो जाता है और
उसके मन में अन्तर्द्वन्द्व उपस्थित हो जाता है...

"मैं महाराज से मिलना चाहती हूँ क्या पत्र लिखूँ। पत्र यह मुझसे नहीं
हो सकेगा, पर पुरुष को ... अरे। यह पर अपर का भाव कैसा, मैं तो
साध्वी हूँ न। मैं पत्र लिखूँगी, मैं उनसे मिल ही क्यों न लूँ ? एक बार देखूँ
महाराज को ... नहीं, नहीं ... ।"

आचार्य कालक का मन भी अन्तर्द्वन्द्व में शून्य नहीं है। विक्रमादित्य से
भी लेखक ने राजाओं के आपसी वैभनस्य एवं संघर्ष का चित्रण किया है।

भारतीय दृष्टि से शक-विजय का नायक वरद उद्योग और सफलता का
उदाहरण है। उसका जीवन जितना संघर्षमय, जितना कष्टमय और जितना
तेजस्वी रहा है उतना ही जाति के इतिहास में भी थोड़े ही व्यक्तियों में
मिलेगा। उसने अपने उद्देश्य से ही देश से शत्रुओं को खदेटा। इस प्रकार
भट्टजी ने मानव-जीवन का व्यापक सत्य अपने ऐतिहासिक और पौराणिक
नाटकों में मुखरित किया है। अतः भट्टजी ने अपने नाटकों की कथावस्तु को

रोचक, स्वाभाविक और प्रभावशाली तो बनाया ही है उसे मोह्य भी रखा है ।

व्यापक युग-सत्य के चित्रण की ऐसी ही विशेषता भट्टजी के वर्तमान जीवन के व्यक्तिगत और समाजगत संघर्षों और समस्याओं पर आधारित सामाजिक नाटको में है । 'कमला' में भट्टजी के अनभेल विवाह की प्रमुख समस्या के साथ-साथ नैतिक-अनैतिक के मापदण्ड का भी चित्रण किया है । समाज में जिसे भ्रमवश हम चरित्रहीन और अनैतिक समझते हैं वह वस्तुतः वैसा नहीं । कमला का वृद्ध पति अपनी वृद्धता की हीन-भावना से प्रेरित होकर कमला के चरित्र पर शंका करता है । इसी प्रकार 'अन्तहीन अन्त' नाटक में भट्टजी ने व्यक्त किया है कि आजकल अनाथालयों में बच्चों को रखकर लोग कितना स्वार्थ मित्र करते हैं । एक और भ्रान्ति में पड़कर व्यक्ति वास्तविकता की हत्या कर डालता है और दूसरी ओर छोटा व्यक्ति समय पाकर कितना महान् और उदार बन जाता है । इन दोनों से उत्पन्न संघर्ष को नाटक में चित्रित किया है । ('पार्वती' नाटक में आधुनिक शिक्षा, प्रेम, नारी की घुटन और नारी स्वातन्त्र्य, आधुनिक पूंजीवाद, खोखली तडक-भडक पूर्ण जीवन से युक्त एवं प्राचीन परिश्रमी नारी की भावनाओं (संस्कारों) के बीच संघर्ष होता है । नया-समाज में लेखक ने आज के बदले हुए समाज की भावी तस्वीर प्रस्तुत करने का प्रयत्न किया है । आज का समाज बदलकर नया समाज कैसा होगा, उसकी मान्यताएँ, मर्यादाएँ और मानव-सम्बन्ध क्या और कैसे होंगे आदि को नाटक की विषय-वस्तु बनाया है । सामाजिक नाटको में ग्राम-सुधार, साक्षरता-आन्दोलन, गांधीवाद का प्रभाव, बेमेल-विवाह जमींदारों की कमजोरियाँ, सरकार की खुशामद, वंश का अभिमान, व्यक्तित्व की महत्ता, स्त्री को दासी के रूप में देखना आदि के बीच द्वन्द्व होता है ।

नाटक जीवन का प्रतिबिम्ब है, अतः जीवन की भाँति नाटक में भी नायक आदि पात्रों की स्थिति व्यक्तिगत और नियमित होती है । जहाँ पात्र सीमित अर्थात् वैयक्तिक जीवन को लेकर चलता है वहाँ उसे अन्य के सहयोग की आवश्यकता नहीं परन्तु निर्वैयक्तिक जीवन की साधना में अन्य लोगों का सहयोग

सर्वथा अपेक्षित रहता है। इसी को दृष्टि में रखकर नाटकीय कथावस्तु को दो वर्गों में विभक्त किया जा सकता है—आधिकारिक और प्रासंगिक। नायक क जीवन से निकटतम सम्बन्धित कथा 'आधिकारिक' होती है। यह कथा नाटक के आरम्भ से अन्त तक चलती है और नायक को फल प्राप्ति भी इसी कथा के अन्तर्गत होती है। 'प्रासंगिक कथा' आधिकारिक कथा के कार्य-व्यापार तथा विकास में सहायक होती है और आधिकारिक कथा को फल-प्राप्ति की ओर उन्मुख करती है। प्रत्येक नाटक में दोनों प्रकार की कथावस्तु का होना आवश्यक नहीं है। भट्टजी ने अपने नाटकों में कहीं इनको अनिवाय रूप से अपनाया है, कहीं नहीं। ऐतिहासिक नाटकों की मूल कथा के साथ अनेक उपकथाएँ चलती हैं फिर भी अन्य नाटककारों के सदृश कथाओं की भीड़ भट्टजी के नाटकों में नहीं मिलती।

'दाहर अथवा सिन्ध पतन' में एक ओर दाहर का अपनी शरणा में आए हुए अरबी सैनिक की रक्षा करना, दूसरी ओर देश की रक्षा के लिए अरबों से युद्ध, सूर्य और परमाल का अपने दश की रक्षा के लिए प्रयत्न खलीफा, परमाल और सूर्य से संबंधित घटनाएँ, मानू के दस्युओं के सम्बन्ध में विचार एवं जीवन आदि से सम्बन्धित घटनाएँ प्रासंगिक कथा के अन्तर्गत आती हैं और नाटककार ने अत्यन्त कौशल के साथ इन सभी घटनाओं का मूल घटना के साथ सामंजस्य किया है। 'शक-विजय' में भी अनेक उपकथाएँ चलती हैं— गन्धर्वसेन के कार्य, कालकाचार्य और विदेशी शक हूणों से सम्बन्धित घटनाएँ सरस्वती और सौम्या के पारस्परिक संवाद आदि प्रासंगिक कथा के अन्तर्गत आते हैं। 'विक्रमादित्य' और 'मुक्तिदूत' में भी अनेक उपकथाओं का समावेश है जिनका मुख्य कथा के साथ योग रहा है। पौराणिक नाटक 'अम्बा' में सगर-विजय की अपेक्षा प्रासंगिक वस्तु के प्रति आग्रह सर्वथा कम रहा है। सामाजिक नाटकों में तो यह प्रवृत्ति और भी कम हो गई है। केवल वही प्रसंग रखे गए हैं जो कथावस्तु के उद्देश्य में सहायक हैं। 'कमला', 'अन्त हीन अंत', 'पावती' और 'नया समाज' में जो उपकथाएँ हैं वे वर्तमान समाज का चित्र प्रस्तुत करने के साथ-साथ मूल-कथा को रोचक व उद्देश्यपूर्ण बनाने में सहायक हैं।

नाटक की कथावस्तु के लिए नाटकीय व्यापार को उद्दीप्त अपेक्षित है। कथा विन्यास में अर्थ प्रकृति, कार्यविस्था, सधि आदि के विधान नाटकीयता को उद्दीप्त करने में अत्यन्त सहायक सिद्ध होते हैं परन्तु साथ ही इन सबकी अत्यधिक उलभन पाठक के लिए नीरस और श्रमसाध्य घटना हो जाती है। प्रसाद आदि नाटककारों ने भारतीय मनीषियों द्वारा निर्धारित उपयुक्त नियमों का यथातथ्य पालन किया है। यही कारण है कि उनके नाटक रामान्ध जन से दूर हैं। भट्टजी इस प्रकार के भ्रम में नहीं पड़े हैं। इसमें सम्भयता, उनके दृष्टिकोण का अंतर है। प्राचीन नाटक धर्म, अर्थ, काम, मोक्ष की प्राप्ति के लिए लिखे जाते थे जबकि भट्टजी ने अपने नाटकों की रचना वर्तमान सामाजिक राजनीतिक लक्ष्य की पूर्ति के लिए की। अतः उन्होंने अपने नाटकों में प्राचीन नाटकों के उद्देश्य को कम महत्त्व दिया है।

भारतीय नाट्य शास्त्रानुसार नाटक का आरम्भ मगलाचरण या नान्दीपाठ से होता है—प्रस्तावना होती है जिसके मुख्य पात्र नट-नटी और सूत्रधार होते हैं। नाटक का अन्त भरत-वाक्य से होता था। इसके साथ नाटक का मुख्य उद्देश्य फल-प्राप्ति होता है। उसके लिए उत्कण्ठा से नाटक आरम्भ होता है, फल की प्राप्ति के लिए प्रयत्न है, उसकी सफलता की आशा प्रत्याशा है। फल की प्राप्ति का होना नियतापित है और फल की प्राप्ति फलागम है। इन पाँच अवस्थाओं की सफलता के लिए पाँच अर्थ प्रकृतियाँ होती हैं—बीज, बिन्दु, पताका, प्रकरी और कार्य। अवस्थाओं और अर्थ प्रकृतियों के सामंजस्य से पाँच सधियों का जन्म होता है किन्तु ऐसा सर्वथा अनिवार्य नहीं है। परन्तु भट्टजी ने अपने नाटकों में इनको कथावस्तु के गठन का साधन नहीं बनाया। उन्होंने अपने नाटकों में पाश्चात्य शैली के अनुसार कार्य की पाँच अवस्थाओं (आरम्भ, विकास, चरम-सीमा, उतार और अन्त)^१ का ही प्रमुख ध्यान रखा

१. आरम्भ में संघर्ष मयी घटना का आरम्भ होता है। यह संघर्ष या द्वन्द्व दो विभिन्न आदर्शों, उद्देश्यों, दलों, सिद्धान्तों आदि किसी का भी हो सकता है। विकास में पारस्परिक विरोधी घटनाओं के घटित होने से वृद्धि होती है। पात्रों अथवा आदर्शों

हे । शास्त्रीय पक्ष की अपेक्षा समष्टि प्रभाव की ओर ही भट्टजी का विशेष आग्रह रहा है ।

भट्टजी के ऐतिहासिक, पौराणिक और सामाजिक नाटको में कार्य की अवस्थाओं का यही क्रम रखा गया है । 'विक्रमादित्य' में पिता द्वारा विक्रमादित्य को राज्य सिंहासन सौंपने के कारण सोमेश्वर और अन्य सरदारों के बीच सघर्ष का आरम्भ होता है । अन्य राजाओं की सहायता से विक्रमादित्य की मृत्यु के लिए अनेक पड्यन्त्र सघर्ष को विकसित रूप देते हैं । अपने कार्य में असफल होने पर छल-कपट से विक्रमादित्य को पराजित करना ही चरम सीमा है । चन्दलेखा और अनगमुद्रा के पड्यन्त्र से सोमेश्वर के छल-कपट सब व्यर्थ हो जाते हैं वहाँ उतार की अवस्था है और अंत में सोमेश्वर की मृत्यु, विक्रमादित्य की विजय ही कथावस्तु के अंत की अवस्था है ।

'दाहर अथवा सिंध पतन' में मानू नामक दस्यु का व्यापारियों के कुकर्तव्यों को प्रकट करना, डाकुओं के प्रतिशोध की प्रवृत्ति आदि आरम्भ की अवस्था है । दाहर के सम्मुख उसका प्रतिज्ञा करना, युद्ध करने के लिए उत्साहित करना, परमाल-सूर्य के प्रयत्न से सम्बन्धित घटनाएँ विकास के अन्तर्गत आती हैं । सिंध एव अरब के बीच युद्ध और उसमें दाहर की पराजय चरम सीमा है । हैजा और सूर्य के बीच वार्तालाप, जयशाह का युद्ध के लिए पुनः जाना उतार की अवस्था है और अन्त की अवस्था सूर्य परमाल की मृत्यु को उपरान्त खलीफा का पश्चाताप करते रह जाना आदि ।

'शक-विजय' नाटक में न तो घटनाओं का अत्यधिक जाल है और न आधिकारिक कथा के साथ प्रासंगिकता की उल्लंघन ही । आचार्य कालक द्वारा जैन धर्म के प्रचार और ब्राह्मण धर्म के बीच सघर्ष का होना ही आरम्भ की अवस्था है । सरस्वती के सौन्दर्य से आकृष्ट होकर अनेक गृहस्थियों का जैन

का संघर्ष एक निश्चित सीमा तक बढ़ जाता है । चरम सीमा में किसी एक पक्ष की सफलता के लक्षण प्रकट होते हैं । उतार में यह विजय निश्चित हो जाती है और अन्त में संपूर्ण संघर्ष का अन्त हो जाता है ।

धर्म स्वीकार कर भिक्षु हो जाना, उससे उत्पन्न अनेक प्रकार के वैमनस्य आदि कथावस्तु के विकास में सहायक है। सांस्कृतिक चेतना पर आधारित ऐतिहासिक नाटक होने के कारण इसकी चरम सीमा शक विजय के पश्चात् उग्रांगे मुक्ति पाने के प्रयत्नों में है। वरद का देश की विदेशियों से रक्षा के लिए युद्ध करना आदि कथावस्तु के उतार की अवस्थाएँ हैं और अन्त अवस्था के अन्तर्गत विदेशी शक-हूणों से देश की रक्षा, उनसे छुटकारा पाकर स्वतन्त्र होना एव देश की एकता आदि आते हैं।

‘मुक्तिदूत’ में भी सिद्धार्थ का शिकार खेलते हुए विरवत हो जाना प्रारम्भ की अवस्था है। वृद्ध-रोगी एव मृतक को देखने के उपरान्त संसार से वैराग्य लेकर मोक्ष प्राप्त करने की चाह आदि विकास की अवस्था है और राजगृह पत्नी, पुत्र, माता-पिता आदि स्वजनों को जन कल्याण के लिए त्यागकर चले जाना चरम-सीमा है। तत्त्वज्ञान की प्राप्ति आदि उतार के अन्तर्गत आते हैं और अन्त है सिद्धार्थ रूप को छोड़ बुद्ध के रूप में अपनी नगरी में आकर सभी को ज्ञानोपदेश देना और बौद्ध धर्म में दीक्षित करना।

ऐतिहासिक नाटकों के समान ही पौराणिक और सामाजिक नाटक—‘श्रम्बा, ‘सगर-विजय, ‘कमला, ‘अन्त हीन अन्त, ‘पार्वती’ और ‘नया-सगाज’ इत्यादि में भी वस्तु की अवस्था का यही क्रम रखा है। परन्तु जैसा कि पहले कहा जा चुका है कि भट्टजी इस प्रकार के बन्धन के प्रति विशेष ममत्व नहीं रखते। आधुनिक गति-विधि को दृष्टि में रखकर इन सब नियमों का ज्यों-का-त्यों पालन करना असम्भव है। वस्तु के विकास में भट्टजी ने नाटकीय रूप का प्रतिपादन करने के लिए प्रारम्भ, मध्य और अन्त इन तीन तथ्यों को विशेष महत्त्व दिया है। प्रारम्भ में कथावस्तु को साधारण रूप से प्रस्तुत कर घटनाओं को इस भाँति समाविष्ट कर देते हैं कि जिनसे आगे की घटनाओं के लिए उत्कंठा बढ़ती रहती है। भट्टजी ने अपने नाटकों में कथावस्तु के इन तीनों मोड़ों का अत्यन्त सफलता के साथ निर्वाह किया है। उदाहरण के लिए उनके सामाजिक नाटकों को लिया जा सकता है। उनके इन नाटकों में व्यक्ति के भीतर चलने वाले द्वन्द्व की विशेषता है साथ ही जिज्ञासा और उत्कंठा जो

नाटक के महत्वपूर्ण अंग है उनका पूर्णतया निर्वाह हुआ है। इनके आरम्भ भी कौतूहल से पूर्ण है। भट्टजी ने कथानक के सपटन के लिए किसी शास्त्रीय पक्ष का आग्रह-विशेष नहीं रखा है प्रत्युत जिज्ञासा, कौतूहल और प्रभावशाली उद्देश्य के प्रति वह जागरूक रहा है।

नाटक की कथावस्तु को अभिनय की दृष्टि से दो रूपों में विभक्त किया जाता है—दृश्य और सूच्य। दृश्य कथावस्तु का वह भाग है जिसमें कि घटनाओं का अभिनय रंगमंच पर प्रस्तुत किया जाता है। कथावस्तु के तारतम्य को बनाए रखने के लिए मूल वस्तु में अनेक उपकथाएँ समाविष्ट होती हैं किन्तु रंगमंच पर उनका अभिनय होना आवश्यक नहीं। सकेत के लिए उनकी सूचना भर दे दी जाती है। सूच्य वस्तु के लिए पाँच साधन हैं—विषकम्भक, चूर्लिका, अकास्य, अकावतार और प्रवेशक। प्राचीन संस्कृत नाटकों में इनका प्रयोग किया जाता था परन्तु वर्तमान युग में इन्हें कोई आवश्यक नहीं समझता। भट्टजी ने आरम्भिक नाटक विक्रमादित्य में इनकी ओर सकेत किया है किन्तु परवर्ती रचना में उन्होंने आवश्यक नहीं माना है क्योंकि भट्टजी रंगमंच की आनश्यकता से पूर्ण परिचित है और अनुकूल कथा के निर्माण में आपने सावधानी से काम लिया है। कुल मिलाकर कहा जा सकता है कि कथावस्तु की दृष्टि से भट्टजी के नाटक सफल है।

पात्र

नाटककार का प्रधान उद्देश्य प्रायः मानव के मनोभावों का यथायत् एव सूक्ष्म विश्लेषण करना होता है। यदि यह कहा जाय कि नाटक का प्राणतत्त्व चरित्र-चित्रण है तो अत्युचित नहीं होगी, क्योंकि नाटकीय पात्रों का चरित्र मानव-हृदय की विभिन्न अनुभूतियों, जीवन की विविध दशाओं तथा अनेक लोक आदर्शों का सवहन करता है। अस्तु।

वस्तु-विन्यास में पात्रों का समुचित विनियोग (समावेश) करने के उपरान्त ही घटनाओं की सम्पन्नता प्रत्यक्ष की जा सकती है। वस्तु-विधान और पात्रों की योजना परस्पर अन्योन्याश्रित है। एक के अभाव में दूसरे का विन्यास संभव

नहीं क्योंकि वस्तु में पात्रों का चरित्र गुम्फित रहता है और चरित्रों के गुम्फन से वस्तु निर्मित है। अतः पात्रों को नाटक के बर्णन-विषयानुसार ही सघोजित करना नाटककार की कुशलता का परिचायक है।

भट्टजी पात्रों की सघोजना के सम्बन्ध में सर्वथा सावधान रहे हैं। उन्होंने पौराणिक, ऐतिहासिक और सामाजिक सभी विषयों को अपने नाटकों का प्रतिपाद्य बनाया। अतः भट्टजी के सभी पात्र युग-जीवन के प्रतिनिधि हैं जो अपनी चारित्रिक विशेषताओं के साथ युग-विशेषताओं के भी प्रतीक हैं। ऐतिहासिक और पौराणिक नाटकों के पात्र अपने प्रसिद्ध रूपों में ही चित्रित हुए हैं। उनका चरित्र-चित्रण परम्परागत रूप में ही हुआ है। नायक-नायिका वीरता, धैर्य, साहस, पराक्रम, दया, करुणा, क्षमा आदि गुणों से सम्पन्न हैं। सभी स्त्री-पुरुष सद्पात्र, यथा विक्रमादित्य, दाहर, अलाफी, सगर, सिद्धार्थ, गन्धर्वसेन, वरद, सरस्वती, परमाल, सूरज, दुर्गा, आदि गुण-सम्पन्न और आदर्श हैं। खलनायक अर्थात् शठ नायक, उदाहरणतया—सोमेश्वर, कर्दम, हैजाज, नहपान आदि कपटी, विश्वासघाती, निर्भय तथा आत्महलाघा आदि दुर्गुणों से युक्त दुर्जय और क्रूर हैं। दोनों भक्ति के पात्रों में मनोभावों का द्वन्द्व मिलता है जो उनकी चारित्रिक विशेषताओं को उभारने में सहायक है। नायक-नायिकाओं तथा प्रतिद्वन्द्वी खल-नायक-नायिकाओं और सद् तथा असद् स्त्री-पुरुष पात्रों को समान रूप से ही लेखक की सहानुभूति और सवेदना प्राप्त हुई है। भट्टजी ने अपने को तटस्थ रखकर ही उनका चरित्र-चित्रण किया है, जिसके फलस्वरूप उनके पात्रों के चरित्र कथा के घात-प्रतिघात द्वारा स्वाभाविक रूप से विकसित होते हैं। सभी नाटकीय पात्र अपने में पूर्ण और सजीव हैं जोकि भट्टजी के चरित्र-चित्रण की सबसे बड़ी सफलता है।

भट्टजी ने पौराणिक पात्र चुन-चुनकर लिये हैं। वे अपने जीवन को ऐसी समस्याओं और विचारों से घेरे हुए हैं जो वर्तमान समाज से सम्बन्धित हैं। अम्बा, सगर-विजय आदि नाटकों के पौराणिक पात्र अपने समय की उलझनों को आज के विचारों और भाषा में सुलभाते हुए दिखलाये गये हैं। किन्तु विशेषता यह है कि इससे पौराणिक वातावरण में अस्वाभाविकता नहीं आने पाई

है। 'विद्रोहिणी अम्बा' में स्त्री-पात्रों द्वारा सभी युगों की स्त्रियों की दुर्दशा का चित्रण किया है। अम्बा और उसकी बहनों के चरित्र में आज के नारी-जीवन की समस्या और समाज में समान अधिकार प्राप्त करने का उसका विद्रोही स्वर मुखरित हो उठा है। वे आज के नारी-वर्ग की प्रतिनिधि हैं। अम्बा ने सदाचार और पतिव्रतधर्म की आदर्श भावना के कारण केवल शाल्व को मन में पति मान लेने के हेतु विचित्रवीर्य की पत्नी बनना अस्वीकार कर दिया। अब शाल्व द्वारा तिरस्कृत होने पर वह अपमान से लडप उठती है। शाल्व की राज-सभा को छोड़ते हुए उसने क्रोध और निराशा से कहा—

“किन्तु जाती हुई एक बार, हाँ एक बार तुम्हें कह देती हूँ कि इसी मान-अपमान की आग में, इसी क्षत्रियत्व की अविवेकनी अग्निशिखा में इस पापी समाज का अनन्त काल के लिए नाश होगा। वीरता और विवेक की आँखों से देखने का छूछा आडम्बर रखनेवाली क्षत्रिय जाति को सुदूर भविष्य में दास, निकृष्ट दास बनना होगा।”^१

प्रस्तुत कथन में अम्बा की विवशता की चेतना प्रतीक रूप में उभरी है। नारी के प्रतिशोध का रूप अत्यन्त सशक्त और तीखा है।

भट्टजी के नाटकीय पात्रों में अन्तर्द्वन्द्व अपनी चरम सीमा पर पहुँच गया है, जिसके द्वारा पात्र अपने मनोगत भावों को स्पष्ट करते हुए अपना व्यक्तित्व प्रकट करते हैं। प्रस्तुत नाटक में भट्टजी ने अम्बा, अम्बालिका, अम्बिका और सत्यवती इन चारों नारियों के मानस-द्वन्द्व का सुन्दर चित्रण किया है। वे उन पीडित नारियों का प्रतिनिधित्व करती हैं जो नारी की स्वतन्त्रता प्रतिपादित करना चाहती हैं। भीष्म, शान्तनु और शाल्व के प्रति उन्होंने तीखा व्यंग्य किया है। अपने प्रेमी शाल्व द्वारा तिरस्कृत होने के उपरान्त अम्बा पुरुष-समाज पर तीखी चोट करती हुई कहती है—“पुरुष समाज की इतनी धृष्टता? स्त्रियों के सौन्दर्य की काई पर फिसलनेवाली पुरुष जाति ने आज से नहीं सदा से ही स्त्रियों का अपमान किया है।”^२

१. 'विद्रोहिणी अम्बा', पृष्ठ ८०

२. वही, पृष्ठ ७८

अम्बिका की निम्नोक्त उक्ति में तो उसका एक-एक शब्द अग्नि-स्फुलिंग बनकर पुरुषों पर बरस पड़ा है—“यही तो समाज की मर्यादा है। असमर्थ, रोगी पुरुष के विवाह के लिए एक नहीं तीन-तीन कन्याओं को हर लाना स्त्रीत्व, समाज और मनुष्यता की हत्या नहीं तो और क्या है? हमारे अधिकार किसने छीन लिए? समाज ने ही तो। मैं तो कहती हूँ कि हम रादा से मनुष्य की इच्छाओं की दासी है।”^१

पुरुष-समाज के प्रति आज की नारी का स्वर भी ऐसा ही तीखा और कटु है। इन पक्तियों में पुरुष के प्रति नारी की चिर विद्रोह और प्रतिकार भावना अत्यन्त उग्र रूप धारण कर लेती है। पुरुष की अधिकार-लिप्सा के विरोध में नारीत्व चीत्कार कर उठा है। अम्बा को अधिकार-हस्त पुरुष से तिरस्कृत स्वीकार कर नाटककार ने उसे अपनी सवेदना दी।

नारी पात्रों के अतिरिक्त पुरुष पात्र भी भीष्म, शान्तनु और शाल्व उसी चिरन्तन पुरुषत्व दम्भ के प्रतीक हैं जो नारी को पुरुष की उपभोग्या-मात्र मानता है। भट्टजी के पौराणिक नाटकों के पुरुष पात्रों का चरित्र नारी पात्रों के चरित्र के सम्मुख गौरव और महत्त्वहीन प्रतीत होता है। वे भावावेश में विना विचार किए कुकर्म कर बैठते हैं परन्तु बाद में अन्तर्विश्लेषण करने के उपरान्त उद्विग्न हो जाते हैं। भीष्म अपने अन्त समय में शर-शय्या पर लेटे हुए हैं, उनके मन में एक-एक घटना—अम्बा-वृत्त, उसका अपहरण, शाल्व द्वारा उसका अपमान आदि जागृत होती हैं जिससे उनका अन्त-करण ग्लानि से भर जाता है। इन विचारों के साथ-साथ भीष्म की उद्विग्नता क्रमशः बढ़ती जाती है। अन्य व्यक्तियों के पूछने पर व्यास उनके क्षोभ का कारण इस प्रकार बताते हैं—“काशीराज की कन्या अम्बा की प्रतिहिंसा का फल भीष्म को भोगना पड़ रहा है।..... एक स्त्री के अनादर का फल यह महाभारत हुआ और दूसरी स्त्री के अनादर का फल भीष्म की मृत्यु।”^२ इस प्रकार ग्लानि के वशीभूत

१. 'विद्रोहिणी अम्बा', पृष्ठ ८५

२. वही, पृष्ठ १०१

होकर भीष्म अपना शरीर त्याग देते हैं।

‘सगर-विजय’ में बाहु, सगर, दुर्दम, विशालाक्षी और बर्हि आदि मुख्य पात्र हैं। प्रस्तुत नाटक के सभी पात्र अपने चारित्रिक महत्त्व से नाटक में सांस्कृतिक वातावरण की सृष्टि करते हैं। ‘बाहु’ धीरोदात्त नायक के सभी गुणों से युक्त ओजस्वी, आत्मविश्वासी और वीर तथा साहसी हैं। वह एक आदर्श राजा हैं। वह स्वार्थ की अपेक्षा देश के प्रति कर्तव्य को अधिक महत्त्व देता है—
“बाहु—ओह ! बड़ी पीडा है। किन्तु वीर पुरुष को पीडा में भी सुख मिलता है।.....मैं शक्ति भर.....लडूंगा।” युद्ध में पराजित होने के पश्चात् भी उसके मन में सघर्ष उठता है।

“तो क्या मुझे साहस छोड़ देना होगा ? नहीं, यदि मैं बदला न ले सका.....तो क्या हुआ, मेरी सन्तान बदला लेगी। जीवन हारने के लिए नहीं है.....दुःख से सुख फूटता है। यह मेरे हृदय की आग..... है.....यह कैसा स्वर है, कैसी आहट है।”^२ वन में वह पीडा के कारण अर्ध-चेतन हो जाता है। विक्षिप्त अवस्था पर उसके हृदय से दार्शनिक विचार स्वतः ही निकलते हैं—“विचित्र है सब विचित्र.....कभी सिंहासन, कभी वन। कभी स्वस्थ, कभी रोग। चल्नू ! उठकर रानी को देखूँ। वह कोमलांगी.....तुम, तुम। क्या तुम दुर्दम के आदमी हो ? तो सुनो, अन्याय से तुम्हारे राजा ने युद्ध किया।”^३

बाहु वीर, साहसी, विश्वसनीय और देशभक्त के रूप में हमारे सामने आता है। फिर भी उसके व्यक्तित्व का दार्शनिक पक्ष भी हमारे सम्मुख आता है। घायल बाहु मौन होते हुए भी मानो प्रकृति के प्रत्येक रूप से जीवन के खुले हुए पृष्ठों को पढ़ रहे हैं—“पत्ते वृक्षों से गिर रहे हैं। नये पौधे फूट रहे हैं। यही तो जीवन है। ये पत्र गिरकर जीवन का सूत्र पिरोते हैं। खाद बनकर

१. ‘सगर-विजय’, पृष्ठ ११

२. वही, पृष्ठ ७

३. वही, पृष्ठ ११

नये वृक्षों में प्राण फूँकते हैं ।”^१

प्रस्तुत नाटक का नायक सगर है जिसने न केवल अपने शत्रु हैहयवशी दुर्दम से अयोध्या का उद्धार किया प्रत्युत दिग्विजय भी की। सगर में गम्भीरता, दूरदर्शिता, सहिष्णुता, धैर्य, त्याग, सगठन-कुशलता, वीरता, उदारता आदि अनेक गुण विद्यमान हैं। वह अपने स्वार्थ की अपेक्षा कर्त्तव्य-भावना को अधिक महत्त्व देता है। राजा के पद से वह पूर्ण परिचित है—“राजा प्रजा की रक्षा के अतिरिक्त और कुछ नहीं है। वह केवल प्रजा का मूर्त स्वर है, इसलिए राजा बनने से पूर्व मैंने निश्चय किया है कि मैं प्रजा में शान्ति स्थापित करूँ ।”^२ परन्तु अन्य स्थान पर माता की मृत्यु के समाचार से वह विह्वल हो जाता है; राज्य के प्रति उसके मन में खीज उत्पन्न हो जाती है—“मैं ससार में पितृविहीन उत्पन्न हुआ। मिथ्या की तरह आश्रयहीन, छाया, कंकाल की तरह मातृहीन होकर पोषित हुआ.....एक ही आश्रय था मेरे स्नेह का, एक ही स्रोत था मेरे उल्लास का, एक ही मूर्ति थी मेरी साधना की—हा माता । त्रिपुर, अब मैं अयोध्या न लौटूँगा.....मैं अयोध्या न जाऊँगा ।”^३ त्रिपुर के कहे जाने पर वह पुनः देश-रक्षा का भार अपने ऊपर लेता है—“जीवन एक सग्राम है। कर्त्तव्य की जागरूकता उस सग्राम की महत्ता है.....यह सम्पूर्ण वसुमती, जिसने मेरा लालन किया, माता विशालाक्षी की प्रतिमा बनकर मेरी ओर देख रही है।.....मैं माँ की धूलि मस्तक पर चढाकर प्रतिज्ञा करता हूँ कि मेरा रोम-रोम उसकी सेवा के लिए होगा ।”^४ इस प्रकार सगर का चरित्र विविधता लिये हुए है।

दुर्दम का अरित्र नाटककार ने अत्यन्त सफलता से चित्रित किया है। दुर्दम से भावुकता और सहृदयता विदा ले चुकी है। वह क्रूर, कठोर और अस्वा-

१. ‘सगर-विजय’, पृष्ठ ७

२. वही, पृष्ठ ६६

३. वही, पृष्ठ १०८

४. वही, पृष्ठ ६१०

भाविक जीवन व्यतीत करता है। सम्राट् बनने की महत्त्वाकांक्षा उससे निरीह जनता का वध करा देती है—“इस समय राज्य की नींव को हठ करने की आवश्यकता है..... मैं हैहयवश की यशोध्वजा अयोध्या के सिंहासन पर सदा के लिए स्थिर कर देना चाहता हूँ।..... इनको फाँसी पर चढ़ा दो।”

अन्य उदाहरण—“सुनो, यह मेरे अन्तिम वाक्य है। या तो तुम मेरी आधी-नता स्वीकार करो नहीं तो महाकाल की गोद में सोने के लिए तैयार हो जाओ।”^१ इसके साथ-साथ वह कट्टर, निरकुश, निर्दय, धूर्त योद्धा है। वह शत्रु की गर्भवती स्त्री पर अत्याचार करने में भी तनिक नहीं भिभक्तता—“उसकी रानी को मैं पकड़ना चाहता हूँ। वह गर्भवती है। उसके गर्भ को नष्ट कर डालना चाहता हूँ। हैहयवश के निष्कण्ठ होने का यही एक उपाय है।”^२

भट्टजी के नाटको में किसी पात्र के सम्बन्ध में कही गई अन्य पात्रों की उक्तियाँ उसके चरित्रोद्घाटन में सहायक होती हैं। सगर-विजय में बर्हि के शब्दों में दुर्दम का चरित्र प्रतिनायक के रूप में आता है—“सब जानती हूँ। खूब जानती हूँ। नीच, कृतघ्न, पापी कुत्ते कही के ! कपट से विजय पाने वाले कभी उसका रक्षा नहीं कर सकते।”

दुर्दम यद्यपि वीर और साहसी है परन्तु बर्हि के भयकर रूप को देखकर भयभीत हो जाता है। उसके मन में अनेक प्रकार के विचार सवर्ष करने लगते हैं। बर्हि के रूप को देखकर कहता है—“एक हवा के भोके की तरह आई और निःश्वास की तरह आकाश में लीन हो गई।..... दुर्दम की सशक्त भुजाओं में कई बिजलियों की कड़क, कई मेघों के गर्जन, कई सागरों के विस्तार, कई आकाशों के पर्दे छिन्न-भिन्न होकर, पिसकर, कुचले जाकर विलीन हो गए।”

१. ‘सगर-विजय’, पृष्ठ २३

२. वही, पृष्ठ ६३

३. वही, पृष्ठ २२

४. वही, पृष्ठ ३८-३९

परन्तु जब दुर्दम दानव-महत्त्वाकाक्षाओं के घटाटोप से मुक्त क्षणों में प्राता है, कपट के परिवेश से बाहर निकलता है, तब उसके हृदय की दुविधापूर्ण स्थिति का चित्र इन शब्दों में सामने आता है—“दूसरे के देश को जीतना सहज है किन्तु इसके हृदय को जीतना कठिन । देश-प्रेम की आग को सहजो यत्न करके भी बुझाया नहीं जा सकता.....मेरे प्रयत्नों से उस ज्वालामुखी के फटने में उत्तेजना मिली । मेरे प्रयत्न, सारी चेष्टाएँ विफल सिद्ध हुईं । यह मैंने क्या किया ? अब क्या हो सकता है ? यत्न करके भी मैं रागर को न मार सका, बर्हि को न मार सका, विशालाक्षी को समाप्त न कर सका.....”^१

भट्टजी को नारी-चरित्र-विश्लेषण में पर्याप्त सफलता मिली है । सगर-विजय में बर्हि का चरित्र बहुत ही रोचक है । उसमें सर्वत्र कविस्व मिलता है, वह क्रोध और प्रतिशोध से जर्जर ईर्ष्या से पागल नारी है । विशालाक्षी को देखकर उसकी सपत्नी ईर्ष्या अपना उग्र रूप धारण कर लेती है और उसकी मृत्यु के लिए व्याकुल हो जाती है ।—“पाताल फोडकर तुझे ढूँढ निकालूँगी विशालाक्षी । तुझे अभिमान हो गया है । मेरे हृदय की आग में तुझे जलना होगा ।”^२

वह क्रोध से वृक्ष से लिपट जाती है, लता को मसल डालती है । बर्हि का क्रोधित रूप वास्तव में अत्यन्त भयकर है । किन्तु वह अपने पति के प्रेम से वंचित नारी की प्रतीक है । उसके भावों में विवशता है—

“महाराज, इन स्वरो की साधना यदि एक बार तुम देख पाते, इस प्यार को एक बार भी बुझा सकते, इस हृदय को एक बार भी विलास की उत्तंग उमियों में उँडेलकर मेरे जीवन की तूफानी धार में बहा सकते । पर तुम्हें क्या ?”^३

ग्रयने डमी अपमान का प्रतिशोध लेने के लिए वह विशालाक्षी को विप

१. 'सगर-विजय', पृष्ठ ६७

२. वही, पृष्ठ १६

३. वही, पृष्ठ २६

देकर मारना चाहती है। वहि के तेज के सम्मुख अत्याचारी दुर्दम भी असहाय-सा हो जाता है—वहि का निडरता का रूप—“वहि—क्या कहते हो, बन्दी बनाना होगा। मुझे बन्दी बनाओगे राजा। (क्रोध से) मूर्ख, मुझे कौन बन्दी बना सकता है। विजली को कौन पकड़ सकता है, तूफान को कौन रोक सकता है, प्रलय को कौन हटा सकता है। जो मुझे बन्दी बना सकता था..... तुम मुझे बन्दी बनाओगे दुर्दम ?.....”^१

वह विशालाक्षी और बाहु के एकमात्र आधार सगर को भी नष्ट कर डालना चाहती है—सगर को गोद में लिए हुए कहती है—“आज मेरी इच्छा और हृदय के निःश्वसो ने प्रतिहिमा का रूप धारण कर लिया है... नीच विशालाक्षी का गौरव कुबलकर आज मैं अपने हृदय के आनोकित शिखर पर चढ़ सकूंगी।आज मेरी सम्पूर्ण आशाएँ, सम्पूर्ण प्रयत्न, निखिल साधनाएँ पुजीभूत होकर इस मुन्दर शत्रु का नाश कर दंगी।”^२

इतना होने पर भी वह नारीत्व की कोमल भावना से युक्त है। “पर... ..इसमें इस नन्हें, भोले सुकुमार शिशु का क्या अपराध है ? कैसे मुन्दर ओठ है ? पतले-पतले कोगल, मानो विधाता ने बिना हाथ लगाये ही इन्हें बनाया हो.....। न, इसका कोई अपराध नहीं, मैं इसे न मारूँगी।”^३

वह क्रोध के आवेश में सगर को नदी की धारा में फेकना ही चाहती है तभी कुन्त और त्रिपुर के द्वारा वह बचा लिया जाता है। कुन्त के शब्दों में वहि का चरित्र स्पष्ट हो जाता है—“स्पर्धा, प्रतिहिमा का इतना उग्र रूप... कभी न देखा था। गई, साँपिनी-सी फुफकारती, चोट खाई सिहनी-सी।”^४ सक्षेप में वहि का चरित्र क्रोध, प्रतिहिमा, क्रूरता और भयानकता से परिपूर्ण है, जिससे स्वतः ही सिद्ध हो जाता है कि एक नारी अपनापन खोकर कितनी

१. ‘सगर-विजय’, पृष्ठ ४०

२. वही, पृष्ठ ४८-४९

३. वही, पृष्ठ ४९

४. वही, पृष्ठ ५१

भीषण और क्रूर बन जाती है। उसके प्रतिकूल विशालाक्षी दया की मूर्ति और करुणा की मानो साकार प्रतिमा है। अपनी सपत्नी की मृत्यु से वह द्रवित हो जाती है—“हा बहिन ! तुमने अकारण द्वेष किया था। मैंने तो कुछ भी नहीं बिगाड़ा। कभी तुम्हारा विरोध नहीं किया।”^१ विशालाक्षी कोमलमना एवं पति-परायणा भोली नारी है। पति की मृत्यु के उपरान्त उसकी मनोदशा अत्यन्त करुणाजनक हो जाती है—“हे प्रभो ! मैं क्या देख रही हूँ। मेरे महाराज ! आपकी यह दशा ?.....वे आज अनादृत, अपृष्ठ और मूक होकर पड़े हैं.....अब मैं किसके सहारे चलूंगी ? मेरा प्रकाश बुझ गया.....हाय, मैं क्या करूँ ? मैं अकेली हूँ। निराशा की तरह असहाय, स्वप्नो की तरह निर्बल, बेचैनी की तरह अधीर.....मेरे प्राण, मेरे हृदय, तुम विस्फोट की तरह फटो और मेरे प्रामुख्यो का एक प्रलयान्तक सागर बना दो। मुझ वहा ले चलो, मैं अकेली हूँ।”^२

और गर्भवती होने के कारण और्व-ऋषि सती होने के लिए उसे मना कर देते हैं तब वह नारी-मुलभ विवशता से अधीर हो जाती है—(रोती हुई)—“विधाता तुझसे मेरा जलना भी न देखा गया ? मैं गर्भवती हूँ पर मैं आँसुओं के अथाह सागर में बहती हुई बिना पतवार की, बिना मरलाह की, बिना दिशा ज्ञान की, बिना किनारे की नाव भी तो हूँ।.....अब मैं क्या करूँ।”^३

विशालाक्षी ममता की मूर्ति है। पुत्र के लिए वह कठोर-से-कठोर आपदाएँ सहन करती है। इसके साथ उसके शौर्य का चरित्र भी स्वयं दिव्य हो उठा है। भट्टजी ने इस नाटक के चरित्र-चित्रण से संघर्ष को जितना सुन्दर रूप दिया है वैसा कदाचित् अन्यत्र दुर्लभ है।

पौराणिक नाटको में कुछ पात्र प्रसंगवश देवता बन गए हैं किन्तु उनकी

१. 'सगर-विजय', पृष्ठ १०२

२. वही, पृष्ठ ३४

३. वही, पृष्ठ ३६

महानता को अक्षुण्ण रखने का प्रयत्न किया गया है। स्वयंभुव मनु, शतरूपा सृष्टि के आदिम स्त्री-पुरुष थे। इन पात्रों का निर्माण प्राचीन ग्रन्थों के आधार पर हुआ है। सरस्वती, शिव, पार्वती, गरुड आदि देवताओं की सृष्टि कल्पना-प्रसूत न होकर ठोस पौराणिक आधारों पर है। पौराणिक नाटकों के पात्रों के विषय में डा० सत्येन्द्र का मत है कि—“उन्होंने समाज के रूढ़ि-विरोधी व्यक्तियों की पुराण से अवतारणा कर भारतीय समाज को उसका मुख उसके ही दर्पण में दिखा दिया।

कुल मिलाकर कह सकते हैं कि आपके पौराणिक पात्र न केवल अपने युग का प्रत्युत वर्तमान युग और परिस्थितियों का प्रतिनिधित्व करते हैं उनमें वर्तमान जीवन की अन्तरात्मा की पुकार है।

भट्टजी के ऐतिहासिक नाटकों में देश के पतन की हृदय-विदारक कहानी के साथ-साथ उन उदात्त चरित्रों की उद्भावना भी हुई है जो देश की सकट-कालीन स्थिति में हमारी सभ्यता, संस्कृति और मानवता के विकास तथा राष्ट्रीय गौरव के अमर सम्बल बने। अपने उद्देश्यानुकूल भट्टजी ने अपने ऐतिहासिक नाटकों के नायक धीरोदात्त ही रखे हैं। वास्तव में भट्टजी के नाटकों का निर्माण ऐसे वातावरण में होता रहा है जब सामाजिक और राजनीतिक रूप में भारतीय जनता विनाशक रूढ़ियों और विदेशी शासन से संघर्ष करती रही है या फिर उसे साम्प्रदायिक वैमनस्य का प्रतिरोध करना पड़ा। ऐसे वातावरण में आदर्श व्यक्ति की अवतारणा अपने आप ही हो जाती है। भट्टजी ने अपने पात्रों में जहाँ मानव-जीवन की साधारण और व्यापक भावनाओं का चित्रण किया है वहाँ असाधारण और व्यापक भावनाओं का यथार्थ चित्र भी अंकित किया है। विक्रमादित्य, दाहर, अलाफी, सगर, सिद्धार्थ, गन्धर्वसेन, वरद आदि जहाँ असाधारण व्यक्तित्व लिये हुए हैं, वहाँ सोमेश्वर, कर्दम, हैजाज आदि में मानव-सुलभ दुर्बलताएँ दृष्टिगत होती हैं। उन्होंने आदर्श के लिए पात्रों की ऐतिहासिकता विकृत नहीं की। इतिहास की पृष्ठ-भूमि पर उन्होंने पात्रों के व्यक्तित्व में आदर्श की प्रतिष्ठा और उनका व्यापार-सामंजस्य किया है, इसीसे उनके पात्र मानवीय गुणों से युक्त हैं। उनके

उदात्त पात्रों में सभी उच्च गुण पाए जाते हैं। जन्म-भूमि के प्रति श्रद्धा, वीरतापूर्ण अहं, कुल का अभिमान, सामन्ती गर्व, बलिदान की भावना तथा निर्भयता एव क्षमा से वे सम्पन्न हैं। पुरुष पात्रों के समान स्त्रियों भी आदर्श गुणों से सम्पन्न हैं। वे वीरगनाएँ हैं और निर्भयता, आत्मत्याग, दूरदर्शिता, उदारता, महिष्णुता, सेवा-परायणता, एक निष्ठता आदि गुणों से युक्त हैं।

‘मुक्तिदूत’ का नायक सिद्धार्थ मानवीय गुणों से सम्पन्न आदर्श व्यक्ति है। वह धीरप्रशान्त नायक है जो तत्कालीन संकट-संकुल परिस्थितियों में आशा और मनोबल का सग्वल बनता है। नाटककार ने सिद्धार्थ को प्रारम्भ से ही विचार-प्रवण और गम्भीर चित्रित किया है। उनकी यह गम्भीरता क्षण-क्षण से बढ़ती जाती है। आखेट के आनन्द में से दुःख के तन्तुओं को उभारकर ध्यानस्थ होते हैं। साधुजनों द्वारा की गई मृगया से सिद्धार्थ का मन अत्यन्त व्याकुल हो जाता है। घायल मृगशावक को देखकर कहते हैं—

“कितना निरोह पशु है देवदत्त ! तुमने बुरा किया देवदत्त (उसके शरीर पर हाथ फेरते हुए) इसे थोड़ा जल दो... ऐसे पशुओं को मारने में कोई वीरता नहीं।”

सिद्धार्थ सरल हृदय स्नेहमय और अनुकम्पाशील है, किन्तु इसके साथ-साथ वे अपने कर्त्तव्य के प्रति सदैव सतर्क रहते हैं। अपने उद्देश्य की पूर्ति के लिए सर्वस्व त्यागकर प्रस्थान करते हैं—“सिद्धार्थ—(धीरे से) सो रहे हैं पिता... जाना ही होगा। समुद्र से विशाल स्नेह को हमने नदी, नालो, रोतो, प्रपातों में बाँधकर छोटा कर दिया है; उसे फिर समुद्र बना देना होगा। विश्व की महान् कल्याण-भावना को असीम बनाना होगा।”

और भी—“मुझे उनका दुःख भी तो दूर करना है। मातृ-ऋण, पितृ-ऋण, जाति-ऋण चुकाने का यही अवसर है। मुझे कोई शक्ति मेरे ध्येय से नहीं हटा सकती। मैं जाऊँगा।”

१. ‘मुक्तिदूत’, पृष्ठ ६

२. वही, पृष्ठ ६१

३. वही, पृष्ठ ५६

सिद्धार्थ के मन में सदैव अन्तर्द्वन्द्व उठता रहता है। उनका चरित्र दार्शनिक विचारों से निरन्तर संघर्ष करता रहता है, उदाहरणतया “सिद्धार्थ” (उठते हुए) नहीं, चिन्ता मत करो मुकेशी। मैं यह सोचता हूँ कि जीवन के पीछे ऐसी कौन-सी शक्ति है जो मानव के प्राणों को चूसे जा रही है। कदाचित् जीवन का यह विलास स्थायी रह सके।”

‘सिद्धार्थ—परन्तु मनुष्य की आशा में निराशा, उद्योग में असफलता, भाग्य में विपरीतता यह सब क्यों मनुष्य के पीछे पडी है। यही तो सोचता हूँ। शास्त्र कहते हैं ईश्वर सब-कुछ करता है। वह ईश्वर कैसा है जो अपने बच्चों को दुःख देता है। नहीं, वह ईश्वर नहीं है। कोई भी नहीं है। परन्तु क्या है?’^१

नाटककार ने सिद्धार्थ को कोरा दार्शनिक ही चित्रित नहीं किया प्रत्युत उसकी यौवन-सुलभ भावनाओं तथा उसके अनुरूप व्यवहार की थोड़ी-सी झलक देकर उसके चरित्र को रूढ़िबद्ध होने से बचा लिया है जिससे उसके व्यक्तित्व में निखार आ गया है। सिद्धार्थ गोपा के गीत पर मुग्ध होकर कहते हैं—“कितना सुन्दर गीत है तुम्हारा। बैठो, (स्वयं बैठकर) कितना पवित्र हृदय है तुम्हारा। कितना अकल्प सौन्दर्य। सिद्धार्थ तुम्हें गृहस्थ धर्म के लिए पाकर धन्य हो गया गोपा।”^२ परन्तु वही सिद्धार्थ अन्त में गीतम बुद्ध होकर गोपा को ‘माँ’ शब्द से सम्बोधित करते हैं। डा० सत्येन्द्र के शब्दों में—“नाटककार ने अपनी कुशल लेखनी से आत्मकेन्द्रित सिद्धार्थ को असाधारण विशेषता से मण्डित दिखाया है कि उसका स्वरूप उसके आदर्श के समक्ष विद्रुप हो गया है…… कहीं वह विभेदों में आस्था रखता है। भगवान् बुद्ध का चरित्र विभेद की पराकाष्ठा है। उसके समक्ष समस्त मानव स्वरूप हीन-क्षीण हो गया।”

सिद्धार्थ के चरित्र का सौन्दर्य इस कलात्मक ढंग से प्रस्तुत किया गया है कि सम्पूर्ण नाटक जैसे उससे प्रतिबिम्बित हो उठा हो।

१. ‘मुक्तिदूत’, पृष्ठ १३

२. वही, पृष्ठ ३६

३. वही, पृष्ठ ३७

दूसरा प्रमुख पात्र शुद्धोदन है। उसके हृदय में वात्सल्य का आधिपत्य है। उसके लिए अपना पुत्र ही सर्वस्व है। उसके मोह में वह न्याय तथा नियम की भी उपेक्षा करने को उद्यत हो जाता है। अतः राजपक्ष के स्थान पर शुद्धोदन का पितृ-पक्ष ही अधिक प्रबल है। वह कहता है—

‘मेरी आँखों का प्रकाश, मेरे हृदय का बल, यह सिद्धार्थ है। मुझे उसके मामले में न्याय-अन्याय, धर्म-अधर्म, ज्ञान-विज्ञान कुछ भी नहीं सूझता। मेरे जीवन का एकमात्र सूत्र यह युवराज है। (डर से आँखों में विकृति आ जाती है) उस दिन का स्वप्न नहीं, नहीं कहूँगा।’^१

सिद्धार्थ के गृहत्याग के पश्चात् तो पिता का पुत्रवात्सल्य, व्यथा, आशंका सभी कुछ उनके कथन में साकार हो गए हैं—

“शुद्धोदन—मुझे कुछ भी नहीं सूझता। मैं अन्धा हो गया हूँ गौतमी। गोपा। (.....गोपा धीरे-धीरे संज्ञा प्राप्त करके बालक की ओर देखती है और रोने लगती है) बस, अब ठीक है। ठीक है। आजीवन रोने के लिए इसका जीना आवश्यक है। रो, रो। तू भी रो, मैं भी रोऊँ। ससार रोवे। आओ इतना रोवे कि राजकुमार तप करते हुए बहकर हमारे पास आ जावें।”^२

तीसरा महत्त्वपूर्ण चरित्र गोपा का है। यशोधरा में हृषीकेश रूप, कोमलता, शील, सौन्दर्य एवं गृहिणी आदि सभी का सम्मिलित रूप मिलता है। एक ओर तो वह मुस्कान में डूबी एक निष्ठ, स्नेह-आप्लावित कुलवधू है और दूसरी ओर कर्तव्य-रत माता। सयोग में उसका रूप सौन्दर्यशील नारी का है और वियोग में अश्रुवती कर्तव्यपरायणी विरहिणी माता का। उसके जीवन की एकमात्र कामना है—“इस जीवन की एक साध है—उनका दर्शन। वे मेरे हृदय की प्रतिमा हैं। मेरे आँसुओं के दृढ विश्वास है सुकेशी, वे महान् मैं तुच्छ हूँ। वे प्रभु हैं मैं सेविका.....।”^३

१. ‘सुकृद्दल’, पृष्ठ ४२

२. वही, पृष्ठ ६७

३. वही, पृष्ठ, ८०

इन अल्प शब्दों में ही गोपा का नारीत्व चमक उठा है। गोपा एक आदर्श पत्नी है।

‘शक-विजय’ में गन्धर्वसेन, कालकाचार्य, वरद सरस्वती तथा मखलि पुत्र का चरित्र-चित्रण भट्टजी ने अत्यन्त कलापूर्ण ढंग से किया है। कालकाचार्य और गन्धर्वसेन के चरित्रों के अतिरिक्त प्रायः सभी पात्र आरम्भ से अन्त तक एक ही बने रहते हैं।

गन्धर्वसेन में वे सभी गुण विद्यमान हैं जो एक धीरोदात्त राजा के लिए अपेक्षित हैं। वह सच्चरित्र अवश्य है किन्तु वह प्रजा का विश्वास प्राप्त न कर सका इसीलिए उसे विद्रोह का शिकार बनना पड़ा। उसकी थोड़ी अहम्मन्यता उसके दुःखान्त का कारण बनी, परन्तु नाटककार ने उसे चरित्रहीन नहीं दिखाया। स्नय सरस्वती भी उसकी सच्चरित्रता को प्रमाणित करती है। जैन ग्रन्थों में उसे गन्धर्वसेन नाम से सम्बोधित किया गया है। स्पष्टतः कालकाचार्य के प्रतिद्वन्द्वी होने के नाते वह वैसा ही चित्रित किया जाता। किन्तु भट्टजी ने दोनों को निष्पक्ष दृष्टि से ही देखा है और मानवोचित स्तर पर उनके गुणावगुण की परीक्षा की है। यह लेखक की पात्रों के प्रति उदार दृष्टि और मानव मन के अन्तर्भावों को पहचाननेवाली उदारता व्यक्तता का रूप ही माना जाएगा।

इस नाटक में कालकाचार्य का चरित्र भी नाटककार ने सुन्दर चित्रित किया है। आचार्य कालक नैमित्त ज्ञानी होते हुए भी राग-द्वेष से ऊँचे न उठ सके पर यह सब उनकी भगिनी के प्रति अटूट श्रद्धा के कारण ही हुआ। अपनी बहन के प्रति किये गए अत्याचार से पीड़ित महात्मा की अन्तर्दशा का मर्मांतक रूप हमें आचार्य कालक में देखने को मिलता है—

“जो ही गया हो जाने दूँ। अपने तप में विघ्न पड़ने दूँ। (कुछ देर चुप रहकर) नहीं—मैं दण्ड दूँगा, राजा को दण्ड दूँगा, सारे प्रान्त को दण्ड दूँगा। भगिनी का अपमान मेरा अपमान है। भगवान् महावीर का, सम्पूर्ण जैन धर्म का अपमान है। इस अत्याचार का बदला लेना ही होगा। मुझे चाराक्य बनना होगा (फिर कुछ चुप रहकर) नहीं, यह मेरा मार्ग नहीं है। वीतराग का, निस्पृह का, मार्ग नहीं है।.....मैं राजा का त्रिगाड भी क्या सकता हूँ। क्यों,

वयो, मैं क्षत्रिय नहीं हूँ ?.....मैं दण्ड दूँगा । मैं अन्ध राजाओं की सहायता लेकर अश्वत्थी-नरेश को भस्म कर दूँगा ।^{११}

लेखक ने पात्रों के माध्यम से भावद्वन्द्व तथा मानस संघर्ष को बड़ी सजीवता से अंकित किया है । कालकाचार्य का मन भी अन्तर्द्वन्द्व से शून्य नहीं है, यद्यपि वह अपनी बहन के अपमान से उत्तेजित है फिर भी देश के प्रति उदासीन नहीं । आचार्य कालक की भाव-धारा इस प्रकार चलती है—

“ठहरो, ठहरो, गह मैंने क्या किया । मैं एक व्यक्ति के पीछे सारे देश को विदेशी जाति के पैरो के नीचे रीदना चाहता हूँ । नहीं, यह नहीं होगा—इससे पूर्व कि प्रातः काल साहिं दल-बल के साथ आर्यावर्त की ओर प्रस्थान करे मुझे यहाँ से भाग जाना होगा । मैं नहीं होने दूँगा (फिर सोचकर) है, यह मैं क्या सोच रहा हूँ ? जिस कार्य-सिद्धि के लिए मैंने वर्षों धूल छानी, तप, सिद्धि, कर्तव्य को तिलाजलि दी उसी को समय आने पर यो छोड़ दूँ । मूर्खता है । इसी प्रकार बहुत-सो के हृदय में सद्वृद्धि के अक्रुरित भाव दब जाते हैं ।^{१२}

भट्टजी के आदर्श-विरोधी पात्र परिस्थितियों की प्रेरणा से आरम्भ में आदर्श-विरोधी मार्ग ग्रहण करते हैं परन्तु घटनाओं के घात-प्रतिघात से एव आदर्श पात्रों के सम्पर्क से अन्त में वे आदर्शनिमुख मार्ग का अवलम्बन करते हैं । कालकाचार्य अश्वत्थी का विनाश शक्य द्वारा करा देते हैं । गन्धर्वसेन मारा जाता है । सरस्वती नर-संहार को देखकर आत्मघात कर लेती है । शकराज नहपान सरस्वती को अपने विलास-भवन में लाना चाहता है । जनता शक के अत्याचार से त्राहि-त्राहि पुकार उठती है । तब उस नैमित्तिक ज्ञानी की आँख खुलती है और वह पछताता है—

“मैंने कितना बड़ा पाप किया । धर्म के नाम पर देश को नरक बना दिया । मैं विभीषण बन गया । मैं पापी हूँ—पापी । मैंने पाप किया है ।^{१३}

१. 'शक-विजय', पृष्ठ ४३

२. वही, पृष्ठ ८०

३, वही, पृष्ठ १०४

श्रन्त मे आचार्य कालक भी आत्मघात कर लेते है । उनमे भूल स्वीकार करने की महानता थी ।

शक-विजय की सरस्वती और सौम्या भी नारी के भव्य, कोमल और सुन्दर रूप है । सरस्वती का सौन्दर्य श्रवन्ती के जीवन में एक हलचल है, राजनीति में बवण्डर है । वह शक-आक्रमण का प्रमुख कारण है, उसका हृदय इतना कोमल व सहृदय है कि मृगों के पारस्परिक प्रेम पर भी वह मुग्ध हो जाती है । वह एक साधिका के रूप में हमारे सामने आती है, कोई कुलवधु या प्रेयसी के रूप में नहीं । यद्यपि वह अपने कर्त्तव्य के प्रति सजग है फिर भी उसमें स्वाभाविक नारीत्व विद्यमान है—“क्या यह मिथ्या प्रवाद है कि महाराज कामुक है ? (सोचकर) भ्रम है, मेरा भ्रम है । मुझे दो में से एक मार्ग तय करना होगा.....। ओह उस दिन दूर से देखा था । महाराज की आँखों से कितना मधु झलकता था !”

सरस्वती का चरित्र इतना गम्भीर और आदर्श है कि प्रतिशोध और प्रति-हिंसा की ज्वाला हृदय में भभकने के उपरान्त भी वह निजी स्वार्थ को प्राथमिकता न देकर देश को ही सर्वोपरि मानती है—“मुझे ज्ञात नहीं था कि इतना रक्तपात केवल मेरे लिए होगा, इतना नर-संहार केवल मेरे लिए होगा । एक विदेशी शक्ति को आचार्य लेकर आएँगे । आज हमारा अहिंसा धर्म कहाँ गया ? भगवान् ज्ञानुपुत्र मुझे सहनशक्ति दो । आचार्य तुम तो परम जैत थे । क्या तुम्हें यह अधर्म दिखाई नहीं पड़ा ?”

उसके मन में यह निश्चय हो जाता है कि आचार्य ठीक मार्ग पर नहीं हैं, किन्तु राजा को आचार्य के पङ्कज की किस प्रकार सूचना दे; इसमें नारी-धर्म आकर बाधक होता है । मन में श्रन्तद्वन्द्व उठता है—“मैं महाराज से मिलना चाहती हूँ । क्या पत्र लिखूँ ? पत्र, यह मुझसे नहीं हो सकेगा, परपुरुष को... अरे ! यह पर-अपर का भाव कैसा ? मैं तो साध्वी हूँ न । मैं पत्र लिखूँगी । मैं

१. 'शक-विजय,' पृ० ८३

२. वही, पृ० ८६

उनसे मिल ही क्यों न लूँ ? एक बार देखूँ महाराज को.....। नहीं, नहीं.....।”

नाटक के अन्त में शकों के अत्याचारों से पीड़ित होकर, हीरा चाटकर अपना प्राणान्त कर लिया। शक-विजय की सरस्वती मे हमें शील, शक्ति, सौन्दर्य, त्याग, वीरता आदि का सशक्त रूप मिलता है।

‘विक्रमादित्य’ नाटक का नायक वीर, निर्भय, क्षमाशील, दयालु, परोपकारी, आत्मश्लाघाहीन, विचारशील एवं सुन्दर युवक है। उसमें गम्भीरता, दूरदर्शिता, सहिष्णुता, धैर्य, त्याग, उदारता आदि गुण हैं। वह नृसिंह की सहायता के लिए अकेला ही चल देता है। इतना सब कुछ होते हुए भी विक्रमादित्य स्वभाव से दार्शनिक है तथा राज्य करते हुए भी उसके प्रति उदासीन है—“रात-दिन की चरखी पर ओटी जाने वाली जीवन की कला-रूपी रुई क्षण-क्षण घटती है। बाल्यावस्था और यौवन के अशांकर से हम नाश में सुख का अनुभव करते हैं।.....जीवन क्या है, गाढान्धकार में क्षणिक प्रकाश। जिसके दोनो ओर उत्पत्ति और नाश के दो किनारे हैं। उत्पत्ति से पूर्व और विनाश के बाद इस आत्मा की क्या परिभाषा है यह कौन जाने।”

परन्तु उत्कट काम-वासना के सदृश राज्य-लिप्सा को धिक्कारनेवाला विक्रम कर्त्तव्य के प्रति भी जागरूक है—“कर्त्तव्य-पालन के लिए हमें उस विद्रोह को दबाना ही होगा।”

विक्रमादित्य क्षमाशील, राज्य से उदासीन और ऐश्वर्य से विमुख होने पर भी अपने भाई सोमेश्वर के व्यवहार को देखकर आत्मग्लानि से भर जाता है—“सोमेश्वर भाई, तुमने भाई के नाते पर कुठाराघात करके दुष्ट चेंगी का साथ दिया। भाई का भाई से भयंकर युद्ध, भ्रातृ-विद्रोह, क्या इस विद्रोह-वह्नि में मैं स्वयं नहीं जल रहा हूँ.....भाग्य ने मुझे बचा क्यों लिया ? वहीं

१. ‘शक-विजय’, पृ० ८७

२. ‘विक्रमादित्य’, पृष्ठ १२

३. वही, पृ० ७

शत्रुओं के षड्यन्त्र में मैं पिस क्यों न गया ।”

इन शब्दों से विक्रमादित्य के मन में उठनेवाले संघर्ष का अच्छा आभास मिलता है ।

प्रतिनायक के रूप में सोमेश्वर के चरित्र-विश्लेषण में भी नाटककार को पर्याप्त सफलता मिली है । भट्टजी के कुछ पात्र आदर्श-विरोधी हैं जो आरम्भ से अन्त तक आदर्शों के प्रतिकूल आचरण करते हुए पाप और कलक की कलुषित छाया में अपनी लीला समाप्त करते हैं । सोमेश्वर इसी वर्ग के अन्तर्गत आता है । वह आरम्भ से अन्त तक हिंसा, छल, कपट, प्रताड़ना, प्रवचना, क्रूरता और पाखण्ड का निरन्तर आचरण करते हुए अपने जीवन का अन्त करता है । विक्रमादित्य का उत्कर्ष-दिखाने के लिए ही सोमेश्वर की अवतारणा की गई है । वह आतृ-विद्रोह की अग्नि में निरन्तर जल रहा है—

“मेरी प्रतिहिंसा की अग्नि में जब तक उसका विजय और यशोर्जन-रूप ध्रुव भस्म नहीं हो जाता तब तक हृदय में शान्ति की रागिणी अपना गायन न सुना सकेगी ।”

इस प्रकार सोमेश्वर निर्दय, कठोर, निर्भय प्रतिद्वन्द्वी के रूप में आता है । भाई के रक्त-पिपासु, प्रतिशोध की अग्नि में झुलसते हुए सोमेश्वर के हृदय की सफलता के साथ अंकित किया गया है ।

इस नाटक की नारी-पात्र चन्द्रलेखा और अनंगमुद्रा प्रियतम की रक्षा के लिए युद्ध-क्षेत्र में अपना बलिदान देनेवाली आदर्श नारियाँ हैं । चन्द्रलेखा का अरिभक्त, प्रेम, भावुकता, कोमलता का प्रतीक है । उसके हृदय में नारी-सुलभ कोमल भाव अँगड़ाइयाँ लेते हैं—

“सखी अनंग, मेरी अभिलाषाओं के समुद्र में प्रियतम की देदीप्यमान प्रतिमा किस उमग, किस प्रवाह से तैर रही है, यह मैं तुझे क्या बताऊँ ।”

१. ‘विक्रमादित्य’, पृ० ७३

२. वही, पृ० ८-९

३. वही, पृ० २३

परन्तु वही कोमलहृदय चन्द्रलेखा अपने स्वामी की रक्षा के लिए राज-
नैतिक पद्धतियों में कूद पड़ती है। चन्द्रलेखा और उसकी सखी अननगमुद्रा दोनों
पुरुष वेप में विक्रमादित्य को सोमेश्वर के पद्धतियों से बचाती है। वह निश्चय
करती है कि—

“भैरा इस समय यही कर्तव्य है कि किसी प्रकार इन दुष्ट राजाओं की
अभिसन्धि को जानकर महाराज की सहायता करूँ।” और वह पद्धत्यन्त्र में
फँसे महाराज विक्रमादित्य की सोमेश्वर और चेंगी से रक्षा करते हुए—“हा
महाराज ! हे जीवननाथ !” कहती हुई अपने प्राण त्याग देती है। अननगमुद्रा
भी चन्द्रलेखा का दूसरा रूप है। स्वयं विक्रमादित्य, के शब्दों में—“क्या मैं
चन्द्रलेखा के समान सुखी हो सकता हूँ.....जिसने अपनी बलि से, निर्लोक
होकर, निःसंग होकर कर्तव्य-पालन का ज्ञान दिया। हा देवी तू धन्य है।”
और अननगमुद्रा का उदाहरण और भी उज्ज्वल है।” “उसने सासारिक धन
के बदले स्वर्ग का धन देखा। जगत् के काम चलाने के लिए दो भुजाओं के
समान, 'सत्य'-'शिव' की सुन्दर भावना के समान, द्रव्यमय संसार की दो
आँखें, स्वच्छ आकाश में शुक्र नक्षत्र और चन्द्रमा के पीछे रहनेवाले तारे के
समान चन्द्रलेखा और अननगमुद्रा जीवन की दोनों दिशाओं में आदि से अन्त तक
विराट रूप में प्रकाशित रहेगी।”^१

संक्षेप में चन्द्रलेखा और अननगमुद्रा देश-प्रेम और स्वाभिमान तथा स्वामि-
भक्ति से परिपूर्ण भारतीय आदर्श वीरागनाएँ हैं। वे आदर्श क्षत्राणी है तथा
नारीत्व की आदर्श भावनाओं से पूर्ण साहस और वीरता की मूर्ति है। उनका
हृदय कृपा, क्षमा, दया, त्याग, उदारता आदि गुणों से पूर्ण है।

‘दाहर अथवा सिन्ध-पतन’ में दाहर, जयशाह, अब्दुल बिन कासिम, सूयं
और परमाल आदि अनेक पात्र हैं। दाहर नाटक का नायक है जो धीरोदात्त
गुणों—नीति, धर्म, मानवता, दया, उदारता, धैर्य, त्याग आदि—से युक्त है।

१. ‘विक्रमादित्य’, पृ० ३१

२. बही, पृष्ठ ८८-८९

वह अपने राज्य में ऊँच-नीच का भेद मिटाने का प्रयास कर एक क्रांतिकारी के सहस्र काम करता है। वह युद्ध से घबराता नहीं अपितु निर्भयता पूर्वक युद्ध करने के लिए सदैव तत्पर रहता है—

“दाहर—आर्य लोग युद्ध से कभी नहीं डरते। युद्ध तो उनकी घुटी का रस है, जो कड़वा होते हुए भी अन्त में लाभदायक है। एक नहीं हजार बार अरबी लोग आएँ, दाहर युद्ध से मुँह न मोड़ेगा।”

क्षत्रियत्व के साथ-साथ शूरवीरता और निर्भयता उसके गठ्ठों में से भाँक रही है। दाहर में विपत्ति में धैर्य, ऐश्वर्य के क्षणों में क्षमाशीलता, शस्त्र-संचालन में पूर्ण कुशलता आदि गुण विद्यमान हैं। वीर होते हुए भी वह शरणागत वत्सल है, अरबी अलाफी का अपराध सिद्ध किये जाने पर भी शरणागत होने के कारण दाहर ने उसे अभयदान दिया—“दाहर—यदि तुम हम पत्र के द्वारा अपनी अपराध-क्षमा की सूचना पाकर अरब जाना चाहो तो प्रसन्नतापूर्वक जा सकते हो। आर्यों के शास्त्र में शरणागत के लिए सर्वथा अभयदान लिखा है।” दाहर को अपनी शक्ति पर पूर्ण विश्वास है। वह अकेला ही विदेशी आक्रमण से लोहा लेने की शक्ति रखता है तथा अपने कर्तव्य के प्रति सजग है—“इतना कांड हो गया, (क्रोध से) जा, मैं स्वयं युद्ध के लिए प्रस्थान करूँगा। आज क्षत्रियत्व के विकास द्वारा, धनुर्दण्ड की टकार द्वारा, पराक्रम के प्रकाण्ड ताण्डव द्वारा अरबियों को नये शासन, नये विधान और नई युद्धकला का पाठ पढाऊँगा। कृतघ्नता के झुर्र अग्निकुण्ड में नररक्त-रजित विभीषणों की श्रावृति दूँगा अथवा स्वयं मृतप्राय मातृभूमि के वक्षस्थल पर गिरकर स्वर्ग-लाभ करूँगा।”

देशरक्षा के लिए वह अन्तिम क्षण तक लड़ता है। वीर योद्धा होते हुए भी वह कभी-कभी दार्शनिक हो जाता है—

“कहीं सत्य के समान स्पष्ट, कहीं असत्य रूप में अस्थिर, कहीं कोमलाग्नीनी वीरांगना के समान छलमयी, समय के उलट-फेर में, हिंसा की उग्रता में,

१ ‘दाहर अथवा सिन्ध-पतन’, पृष्ठ ६

२. वही, पृष्ठ ५४

दयालुता के अर्चल मे, स्वार्थ की गोद मे, उदारता की ओट मे, धन-रत्न के प्रलोभन में, राजनीति सदा अपनी साधना मे जुटी रहती है.....राज्य-शासन भी कितना भयंकर है ।”

जयशाह देशभक्ति, शूरवीरता और निर्भयता का प्रतीक है, वह राज-नीतिज्ञ, वीर और महत्त्वाकाक्षी है—

“जयशाह—मानू, जिस प्रकार डाकू जीवन में तुमने नृशसता, निर्दयता, क्रूरता, कठोरता के नियमों की, जो डाकू जीवन के अंग है, रक्षा की है, आज उसी दस्युता-शौर्य के सहारे, रुधिर-सनी पुष्करणी के सरोज बनकर अपनी वीरता और शौर्य के मकरन्द से समस्त सिन्ध रूप भ्रमर को चंचल कर दो मानू ।”^१

वह नीति-धर्म और मानवता के साथ-साथ दूरदर्शी है । अपने पौरुष पर उसे दृढ विश्वास है तथा देशवासियों के प्रति अनन्य प्रेम । उसे पूर्ण विश्वास है कि युद्ध मे सिन्धवासी उसकी अवश्य रक्षा करेंगे । वह कहता है—

“हे वीर लोगो, मुझे विश्वास है कि सिन्ध के एक-एक कण से एक-एक वीर उठकर अपने जयनाद से सम्पूर्ण शत्रु-मण्डल को कँपा देगा ।”^२

दूरदर्शिता—“पृथ्वीनाथ ! सन्देह । मैं जानता हूँ उस दिन इतनी प्रतिज्ञा करने पर भी अलाफी अवसर पर हमारा साथ न देगा । कहीं उसके कारण हमें पराजय का मुख न देखना पड़े ।”^३

और अन्त मे अलाफी के विश्वासघात के कारण ही सिन्ध को पराजय स्वीकार करनी पड़ी । जयशाह योग्य पिता का योग्य पुत्र, शस्त्र-संचालन मे कुशल वीर सैनिक और युवराज है । उसके व्यक्तित्व के प्रत्येक अंग से क्षत्रियत्व टपकता है ।

मानू जयशाह का ही दूसरा रूप है । वह अपने को पूर्णतः स्वतन्त्र समझता

१. 'दाहर अथवा सिन्ध-पतन', पृ० ४

२. वही, पृ० ७६

३. वही, पृ० २६

४. वही, पृ० ७२

है। वह कहता है—“मानू आज से किसी को अपना सरदार नहीं मान सकता।” निडरता तो मानो उसमें कूट-कूटकर भरी हुई है। वह राजा के सम्मुख बिना किसी हिचकिचाहट के ही राजा और दस्यु की स्थिति में अन्तर बताता है—

“मानू—अत्याचार के ऊँचे पर्वत शिखर पर सोने का सिंहासन सजाए राजा बैठता है और खून की कीचड़ में सूखी हुई सिल पर डाकू।”^१

वह देशभक्त, निष्कपट, स्वार्थरहित और भविष्य का ज्ञाता है। वह ज्ञान बुद्ध के गुप्तचर राज्य-ज्योतिषी के विषय में सन्देह करता है जोकि पूर्णतः सत्य है—“पर कही राज-ज्योतिषी उसका ही गुप्तचर न हो।”^२ वह एक कुशल सेनापति है। अपने कर्तव्य पर सदैव आरूढ रहता है। उसे अपने पौरुष पर दृढ़ विश्वास है—

“मानू—युवराज निश्चित रहिए। मेरे रहते शत्रु के जीवन की भाँई सिन्धु पर न पडने पावेगी। जन्तु जगत् में जिस प्रकार से शेर का पंजा, जिराफ का खुर और ह्वेल की दुम है, इसी प्रकार इन तीन भयकर अंगों के समान, जो प्रकृति ने अपनी उग्रता से सृजन किए हैं, मैं भी मनुष्य सृष्टि की उग्रता को लेकर विजय की खोज करूँगा।”^३

इस प्रकार कर्तव्य के द्वन्द्व में उसका चरित्र निखर उठता है। देश की रक्षा के लिए वह अन्तिम क्षण तक लड़ता रहता है।

दाहर अथवा सिन्धु-पतन में कासिम के हृदय और मस्तिष्क का चित्रण भट्टजी ने अत्यन्त कुशलता के साथ अंकित किया है। वह देश-सेवक, धैर्य, त्याग और वीरता आदि गुणों से युक्त कुशल सेनापति है। इसके साथ नारी के प्रति सहज आकर्षण भी उसकी अपनी विशेषता है। सूर्य और परमाल के सौन्दर्य से आकृष्ट होकर कहता है—

१. 'दाहर अथवा सिन्धु-पतन', पृष्ठ ८

२. वही, पृष्ठ ७६

३. वही, पृष्ठ ८०

“गजब की सुन्दरता है। अगर सूरज सूरज है तो परमाल चाँद.....आ. कही ये... नही, यह खलीफा का उपहार है। लेकिन यह क्या ? मेरे इस सुनमान टेरे मे फिर हँसी की आवाज कहाँ से आ रही है ? कौन हँस रहा है ? (तलवार उठाकर) कौन है—तो यह दाहर धी हँसी है—(पवराकर) यह क्या ! चारो ओर दाहर ही दाहर दिखाई दे रहे है।”

कासिम मे स्वामिभक्ति कूट-कूटकर भरी है—स्नामी की आज्ञा की सुनते ही तुरन्त दण्ड स्वीकार कर लेता है। देश के सम्मुख, राजाज्ञा के सामने वह अपने को तुच्छ समझता है। खलीफा के नौकर के शब्दों मे उसकी स्वामि-भक्ति—

“नौकर—उन्होंने पढते ही सिर झुका लिया.....तब सेनापति ने थोड़ी देर मे सब प्रबन्ध कर मुझसे कहा—खाल लाकर मेरा शरीर उसमें भर दो। शायद मेने कोई भारी अपराध किया है। इस तरह बिना रुकावट सबके देखते-देखते उनको उस चमड़े की खाल मे भर उसका मुँह सी दिया।” यह है धर्मान्ध व्यक्ति का चरित्र।

इस प्रकार दाहर अथवा सिन्ध-पतन के सभी पुरुष पात्रों के चरित्रों मे सजीवता एवं विशिष्ट व्यक्तित्व की स्पष्ट छाप है।

दाहर की दोनों कन्याएँ सूर्य और परमाल शक्तिमती, प्राणायान नारी के उज्ज्वल रूप मे हमारे सामने आती है। शिकार करते हुए हैजाज के तूत को बन्दी बनाकर दाहर के दरवार में लाती है। प्रथम परिचय में ही इनका नारीत्व हमारे सामने आता है। वे सिन्ध की रक्षा के लिए अलख जगाती है, सेनाएँ जुटाती है और देशवासियों को देश की रक्षा के लिए तैयार करती है। निम्न जाति को सम्मान देने के कारण युद्ध की हिचकिचाहट देखकर वीरो के हृदय मे स्फूर्ति भरनेवाली सूर्य की वाणी में उसका व्यक्तित्व साकार हो उठा है—

१. 'दाहर अथवा सिन्ध-पतन', पृ० ६६

२. वही, पृ० १०७

“सूर्य—देश पर विपत्ति आई है। एक विदेशी तुम पर आक्रमण करने आ रहा है। जिसके वृक्षों की छाया में तुमने विश्राम किया है, जिस देश का तुमने अन्न खाया है, जिस माता की गोद में तुम इतने बड़े हुए हो, क्या उसके लिए जान लडा देना तुम्हारा कर्तव्य नहीं? ...तुम लोग यदि मरने के लिए तैयार हो तो अभी आलोर जाकर गहाराज की सेना में भर्ती हो जाओ।”

सूर्य तलवार से अधिक तीखी, विजली से अधिक ज्योतिष आँखोवाती, विनाश में खेलनेवाली और देश पर मर गिटनेवाली वीर क्षत्राणी है। कासिम के शब्दों में सूर्य का वरिष्ठ इस प्रकार है—

“ओ! वही तेज औरत है, अब भी आँखों में खूँखारी, सख्ती टपकती है। भला इगकी लडाईं क्या भूलन की बात है। अरुण की लडाईं में इसने मेरे तो होश बिगाड दिए। अकेली औरत ने तमाम फौज में तहलका मचा दिया। या खुदा! ये हिन्दू औरतें भी गजब की होती हैं।”

सूर्य वीरागना, विचारों की दृढ, बूटनीतिज्ञ और प्रतिशोध की ज्वाला से पूर्ण है। वह कहती है—

“प्रतिहिंसा, प्रतिहिंसा, तेरी आग ससार में सबसे भयकर है.....आज मेरे हृदय में वही आग लगी है.....यह उसी समय शान्त होगी जब अपना भोजन कर लेगी, अपनी बलि ले लेगी।.....अब मैं उसकी भस्म चाहती हूँ.....।”

आत्मसन्तोष उमका सर्वश्रेष्ठ गुण है। खलीफा द्वारा कासिम के खाल में सिलवा दिए जाने पर वह सन्तोष की साँस लेती है और खलीफा से कहती है कि—

“खलीफा याद रख, मैंने वही किया जो एक शत्रु दूसरे शत्रु से करता है....तू क्या मारेगा.....मृत्यु हमारे लिए खेत है। प्रतिहिंसा पूर्ण हुई। इस बीभत्स

१. 'दाहर अथवा सिन्ध-पतन', पृ० ८१

२. वही, पृ० ६६

३. वही, पृ० १०३

काण्ड में, स्वर्ण अक्षरो में सिन्ध का बदला लिखा रहेगा। खलीफा वह देख उड़ रहा है (मर जाती है)'' और एक-दूसरे को मारकर मर जाती है।

परमाल का चरित्र सूर्य के प्रतिकूल है। वह देशप्रेम, भावुकता और कोमलता का प्रतीक है। वह सरलचित्त नारी है। उसके चरित्र का विकास स्वाभाविक है—“परमाल—क्या विश्व-प्रेम और करुणा दोनों भावनाएँ जीवन की सुन्दर वस्तु नहीं है ?” परमाल का नारीत्व सुकुमारता और प्रेम का उपासक है किन्तु यह सूर्य के शब्दों से दूर हो जाता है। सूर्य कहती है—

“आँधी और तूफान में कोमलता की भावना, प्रचण्ड अग्नि में सन्तोष की कामना और सर्वांग-व्यापी विनाशक विष की प्रबलता में क्या हाथ पर हाथ रखकर बैठे रहने से काम चल जाता है ?.....आज जब शत्रु साठ हजार सेना लेकर सिन्ध पर आक्रमण किया चाहता है, घमासान युद्ध होगा, खून-खरचर हो जाएगा, उस समय पुरुषों के साथ स्त्रियों का क्या कर्त्तव्य है, यही आज हमें सिन्ध की नारियों को सिखाना है।”

परमाल सूर्य के इस वक्तव्य से एकदम परिवर्तित हो जाती है। उसका क्षत्रियत्व जाग उठता है। वह देश की रक्षा के लिए अपना बलिदान करने को प्रस्तुत हो जाती है। परन्तु वह असाधारण विचारशील और दार्शनिक प्रकृति की नारी है। सूर्य के कहने पर कि “परमाल मरने को तैयार हो जाओ” वह तैयार हो जाती है पर उसके मन में दार्शनिकता विद्यमान है। वह सोचती है—

“मृत्यु जीवन की सहचरी, बवासों की क्रान्ति, उत्थान-रूपी मन्दिर की पिछली दीवार है। मैंने उसे फूलों से हँसकर उनका रस चूसते देखा है, पत्तों का चुम्बन करके उन्हें पीला बनाते देखा है, मेघों का सार खींचकर उन्हें निर्जल

१. 'दाहर अथवा सिन्ध-पतन', पृ० १०७

२. वही, पृ० ५६

३. वही, पृ० ५७

बनाते देखा है ।.....जीवन की प्रतिच्छाया में सरल परिहाम में मैंने मृत्यु का नाद, मधुर आलाप सुना है, रोज यही देखती हूँ । बहन यह क्या कोई भूलने की चीज है ? पिता की मृत्यु, सेना की मृत्यु, सामन्तो की मृत्यु, माता की मृत्यु, मृत्यु ही तो मेरा विशाल गृह है । चलो, मैं तैयार हूँ ।”

इस प्रकार दाहर अथवा सिन्ध-पतन नाटक की नारी पात्र देश पर र मिटनेवाली वीरागनाएँ है । पुरुष की अपेक्षा नारी के चरित्र का विकास भट्टजी के नाटको में दृष्टिगत होता है । नारी-पात्रों में अम्बा, बहि, विशालाक्षी, गोप, चन्द्रलेखा, सूर्य और परमाल अपने-अपने रूप में अत्यन्त प्राणवान् चरित्र हैं । भट्टजी के नाटको की नारियाँ एक ओर तो वीर हैं दूसरी ओर शीलवती, सुकुमार पत्नी एवं प्रेमिका हैं और तीसरी दिशा है प्रतिशोध ।

भट्टजी के ऐतिहासिक और पौराणिक पात्र प्रायः परिस्थितियों से विधुब्ध ऐसे व्यक्ति हैं जो जीवन के घात-प्रतिघात और विषमताओं का नैतिक समाधान लेकर हमारे सम्मुख उपस्थित हुए हैं ।

भट्टजी के सामाजिक नाटको के पात्र समाज, जगत् की गहराई में प्रविष्ट होते हैं । पात्रों की गहराई जीवन की सवेदना से उत्पन्न होकर वातावरण की गहनता में वृद्धि करती है । उनके सामाजिक पात्र अपनी समस्याएँ अपने भीतर से लेकर चलते हैं जिनमें भट्टजी की दृष्टि मनोवैज्ञानिक विश्लेषण की ओर अधिक रहती है । सामाजिक पात्र तर्क की प्रधानता के कारण परिस्थिति को कुशलता से निर्मित करते चलते हैं ।

‘कमला’ भट्टजी का उत्कृष्ट सामाजिक नाटक है । उसका नायक देवनारायण सामन्त-युगीन नारी-विषयक मनोवृत्ति का पूर्ण प्रतिनिधित्व करता है । देवनारायण नारी को जीवन के सामान्य उपकरण से अधिक महत्त्व नहीं देता । उदाहरणतया—

“जमीदार मनुष्य है, स्त्री विलास की सामग्री । वह पुरुष के—यदि वह

घनी है तो—उपभोग की वस्तु है।”

“आज इस युग में प्रीरत नकेल डालकर रखने की चीज होती जा रही है।”

भट्टजी ने देवनारायण का चरित्र अत्यन्त स्वाभाविकता और कीशल के साथ अंकित किया है—

“देवनारायण—लोगों ने समझ रखा है जितना दूहा जाए वुहो इन जमीदारों को। जब देखा तब चन्दा। चन्दा न हुआ एक आफत हो गई..... जमीदारों के नाश करने की भी ये सोचे और उनसे ही चन्दा लें..... रागलाल, रामलाल। मूर्ख, आवश्यकता इस बात की है कि मनुष्य अपने को समझे..... रामलाल हमारा मानसिक स्वास्थ्य कितना गिर गया है (शरीर में अपना चेहरा देखकर और मूर्खों पर ताव देकर जरा अकड़ से) लोकनाथ कितना मूर्ख है। कहता है दूसरी शादी करके पछता रहा हूँ, बीबी के मारे तग हूँ। शक्ति चाहिए..... भारतीयों का स्वास्थ्य बिल्कुल बिगड़ चुका है। अरे कहीं मर गया था ? मुशीजी नहीं गए।”

देवनारायण के एक ही संवाद में उसका जमीदार जीवन, अभिमान, दूसरा विवाह और उसके उपचेतन मन में काम करनेवाला अपनी शारीरिक और मानसिक शक्ति के प्रति अविश्वास स्पष्ट हो जाता है। वह अपनी वृद्धता को छिपाने के लिए कमला के चरित्र पर शंका करता है। उसकी शंका धीरे-धीरे विश्वास में परिवर्तित हो जाती है और अन्त में पत्नी को घर से निकाल देता है—

“राक्षसी, डायन, चुड़ैल, चली जा यहाँ से ! मैं तेरा मुँह देखना नहीं चाहता। यह तेरा लडका है और तू छिपाती है। कुलटा ! निकल भेरे घर से..... स्त्री, तुम्हारे इस सौन्दर्य में इतना विष है यह मैं नहीं जानता था। तुम्हारी मुस्कान में इतना पाप है, यह मैंने आज जाना। जाओ, जाओ ! हा !

१. 'कमला', पृ० ३

२. वही, पृ० ३

३. वही, पृ० २

इस जमींदार के कुल पर इतना कलक !”^१

किन्तु जब उसे वास्तविकता का पता चलता है तो अपने किये पर पश्चात्ताप करता हुआ देवनारायण कहता है—

“आग, चारो तरफ आग, पाप जीवन की साँसो मे इतना गहरा छिपा है जाना न था। हाय.....(जमींदार मर जाता है)।”^२

नाटक की प्रमुख पात्र कमला आधुनिक युग की नारी होते हुए भी सुशिक्षित, सरल व सहृदय है। इसके साथ हृदय और भोलापन भी उसके अभूषण है। वह उठते हुए यौवन के समान मादक और तराजू के पलडों की तरह डगमगाती हुई भी स्थिर है। पर्वत की तरह कड़ी और बड़ के समान खिचाव लिये हुए है। उसके जीवन में अचानक कुछ भी नहीं होता, सभी कुछ क्रम-क्रम से होता है। वह समाज-सेवा करना अपना परम धर्म समझती है। शशिकुमार नामक अनाथ शिशु की देख-भाल स्वयं करती है। उसमें माँ का ममत्व अपार सीमा में व्याप्त है। वह अनाथालय के स्वामी से कहती है—

“तुम इसे नहीं ले जा सकते। जाओ, खबरदार जो हाथ बढ़ाया..... नहीं, यह लडका मेरे पास ही रहेगा। मे इन राक्षसों के हाथों में इसे नहीं पडने दूंगी।”^३

अपने पति से तिरस्कृत किये जाने पर वह आत्मवेदना से विह्वल हो जाती है और इन सबसे छुटकारा पाने के लिए आत्मघात कर लेती है।

कमला नाटक का अन्य पात्र ‘विश्वनारायण’ अपने प्रण का पक्का, धन की उपेक्षा करनेवाला एवं महानुभूति से परिपूर्ण है। वह भावुक होते हुए भी अपने कर्तव्य के प्रति सदैव जागरूक रहनेवाला व्यक्ति है। ‘उमा’ का जीवन गतिमय प्रवाह के सदृश है। उसमें एक ओर प्रेम की अदम्य लालसा है, सरल व भावुकता से पूर्ण हृदय है तो दूसरी ओर समाज के प्रति आक्रोश आदि भी

१. ‘कमला’, पृ० ५०-५१

२. वही, पृ० ८३-८४

३. वही, पृ० ६५

है। 'माधवी' चीनी से युक्त होने पर भी कड़वी कुनैन को समान है। वह अपने मन की बात किसी को नहीं बताती। शासन की प्रतिमूर्ति एवं अपना मार्ग स्वयं ही बनाती है। जिस भाँति दीपक की शिखा के किनारों पर जलन फैली रहती है उसी प्रकार माधवी के हृदय में ईर्ष्या-द्वेष का धुआँ और विष सदैव उफनता रहता है।

भट्टजी के अन्य सामाजिक नाटक 'पार्वती' में पार्वती, परमानन्द, गुलाब और महरी आदि प्रमुख पात्र हैं। पार्वती और परमानन्द का चरित्र उद्देश्य की छाया से अभिभूत है। परमानन्द निर्धन परिवार का सदस्य है, जो मातृभूमि के सुदृढ सस्कारों के अतिरिक्त सत्यनिष्ठ और सरल है। आधुनिक टीपटाप से अनभिज्ञ होने पर भी वह आत्मसंस्कार से शून्य नहीं है—

“मुझे मेज पर बैठकर खाने का अभ्यास नहीं है। मैं तो रसोई में पटले पर बैठकर खाना पसन्द करता हूँ। यही हमारी भारतीय पद्धति है।”

“मैं सोचता हूँ यदि पढ़े-लिखे समझदार हमी खाने और बेईमानी करने लगेंगे तो बाकी लोगो का क्या होगा? हमें इस देश को उन्नत और मानसिक रूप से स्वस्थ बनाना होगा। चरित्र से देश बनते और उन्नति करते हैं।... फिर मैं जो सेवा का भाव लेकर आया हूँ वह भी नहीं रहेगा।”

परमानन्द विवशता से जूझता है परन्तु उसे मार्ग नहीं मिलता। फिर भी माँ के द्वारा आदेश के प्रति निष्ठा उसे घोर सकट से मुक्ति देती है— “भाज मैं जो कुछ हूँ और जो वनूँगा, उसमें मेरी इस माँ का पूर्ण भाग है श्रीमान्। भाज मुझे मालूम हुआ है। माँ का आशीर्वाद ईश्वर से भी बड़ा है। वही ईश्वर है। माँ, तुम्हीं ने मुझे बचाया है।”

परमानन्द में दृढ़ता के साथ-साथ मातृ भक्ति का भाव कूट-कूटकर भरा है। वह अपने जीविकोपार्जन की परवाह न करता हुआ अपने निश्चय पर दृढ़ रहता

१. 'पार्वती', पृ० १४

२. वही, पृ० ३६

३. वही, पृ० ६२

है। यथा—

“सुनो गुलाब ! मैं तहसीलदार हो सकूँ या न हो सकूँ पर मैं अपनी माँ को छोड़ नहीं सकता। मैं जानता हूँ उसने मुझे किन-किन मुसीबतों में पाला है। न भी मुसीबतें उठती तो भी वह मेरी माँ है, माँ.....जैसे तुम अपने ममी-पापा को चाहती हो वैसे मुझे भी तो अपनी माँ को चाहने, उसकी सेवा करने का अधिकार है। शायद तुम यही चाहती हो माँ यहाँ न रहे। चली जाय। पर यह नहीं हो सकता।”

परमानन्द की पत्नी गुलाब ठीक उसके विपरीत है। उसे धनी पिता की कन्या होने का दर्प सदैव असंस्कृत बनाए रहता है—

“नहीं तो क्या मेरे जैसे खानदान के होते। कालिज में पढ रहे थे, पापा पकड लाए। कालिज का प्रिन्सिपल उनका दोस्त है। उसी ने बता दिया। बस, पड गया यह डोल गले में, अब पीट रही हूँ। न जाने कब का बदला लिया पापा ने।”

“मैं ऐसी औरत को सास नहीं कह सकती, यह मेरी इन्सल्ट है। भला आप ही बताइए, मैं इतने ऊँचे खानदान की लडकी, जिसके बाप इतने मालदार हो,.....जिसका मालिक नायब तहसीलदार हो वह, जो लट्टु गँवार है, सूरत न शकल, मँले कपडे, घाघरा-ओढनी पहने, काला रंग, मजदूरिन-सी लगनेवाली इस औरत को अपनी सास कहेगी।”

शिक्षा के नाम पर अंग्रेजी के चन्द शब्दों से ही उसका परिचय है। फैशन के लिए रिश्वत लेना वह पुण्य कार्य समझती है—

“मेरे पास अच्छे कपड़े, बढिया साड़ियाँ, गहने, टीमटाम का सामान न हो तो मुझे नींद ही नहीं आती। जो गरीब है वे मोटे कपडों में रहे। मैं क्यों रहूँ ? मुझे सब-कुछ मिला है। अभी-अभी जरूरत थी, एक आदमी से..... चलो, जाने दो।”

१. 'पार्वती', पृ० १४

२. वही, पृ० १६

३. वही, पृ० ८०

गुलाब को दिखावटी, आडम्बरपूर्ण जीवन से प्रेम है। वह अपने बंधव को सुरक्षित रखने के लिए रिश्वत का मार्ग पकड़ती है; किन्तु रिश्वत के अपराध में जब उसके पति को दंड मिलता है तो गुलाब का सारा दर्प, बड़प्पन, दिखावा समाप्त हो जाता है। अपनी मास पार्वती का अपमान करके उसने जो भूल की उसका भी अन्त में बोध होता है और इस प्रकार पथ से विचलित गुलाब सीधे मार्ग पर आ जाती है—

“गुलाब—(पार्वती की गोद में सिर रख कर) माँ मुझे क्षमा……(पैर छूती हुई) तुम…… मेरी माँ हो।”

सक्षेप में मानव-जीवन के अधूरे ज्ञान में उत्पन्न विकृतियाँ व्यक्ति को दर्शन में, उसके व्यवहार में, समय ग्राने पर काटती है। गुलाब इसी तरह की नारी है। वह परिस्थिति के व्याघात से अपनी भूल सुधारती है।

परमानन्द की माँ पार्वती अपठ होती हुई भी प्राचीन मर्यादाओं और नये जीवन की आवश्यकताओं के प्रति सतर्क नारी है। दरिद्रता की चक्की में पीसे जाने पर भी वह परिश्रम करके अपना व पुत्र का जीवन-निर्वाह करती है। वह दया की मूर्ति और वत्सलता से परिपूर्ण है। पुत्र-वियोग में उसकी अवस्था विक्षिप्त की सी हो जाती है—

“(परमानन्द का चित्र हाथ में लिए फिट्स की सी अवस्था)—तू बड़ा बेईमान है। परमा ! न तू खाता है न पीता है। सवेरे सवेरे हलुआ भी नहीं खाया। नींद आ रही है। क्या देख रहा है मेरी ओर बेटा ? (छाती रो लगाकर) मेरा बेटा (फिर चित्र देखकर) मैं तुझे ही देखकर जीती हूँ बेटा ! मेरे लाल, मेरा मुन्ना।”

परन्तु गुलाब की माँ सौभाग्यवती की प्रवृत्ति अपनी पुत्री से मिलती है। नाटक में महरी का चरित्र-चित्रण भी नाटककार ने अत्यन्त सफलतापूर्वक किया है, गुलाब

१. 'पार्वती', पृ० ६५

२. वही, पृ० ८७

के चरित्रांकन के लिए ही नाटककार ने इस महरी की अवतारणा की है। वह स्वभाव से मधुर, सरल किन्तु वारी से कर्कशा है। महरी का व्यवहार गुलाब के चरित्रगत दोषों को स्पष्ट करने में सहायक सिद्ध होता है। पार्वती नाटक के पात्र जीवन के संघर्ष में लहरो की तरह विकारों के थपेड़ों से टकराकर अपने में एकरस हो जाते हैं।

भट्टजी के सामाजिक पात्र परिस्थिति में पलनेवाले हैं। परिस्थितियों से लोहा लेकर उन्हें परिवर्तित करनेवाले नहीं। अफीम के गुलाम राजपूत, आधुनिक वागीर नेता, बेकार ग्रेजुएट, पाश्चात्य शिक्षा-प्राप्त भारतीय लड़कियों का चरित्र-चित्रण सफलता से हुआ है।

क्रान्तिकारी के पात्र 'जीवन की साहसिकता, अद्भुत देशभक्ति, अपूर्व त्याग-निष्ठा, रोमाचकारी अनुशासन-प्रियता आदि से पूर्ण है। दिवाकर वास्तविक क्रान्तिकारी का प्रतीक है। उसकी अव्याहत चारित्रिक दृढता, दृढगत अनुशासन के नाम पर निर्मम बलिदान की अडिग आकांक्षा क्रान्तिकारी का जीवन चित्र उपस्थित करती है। फिर भी वह कही-कही आवश्यकता से अधिक वक्ता हो गया है। क्रान्तिकारी के सयम और गोपन का उसमें अभाव है जिससे वह नायक का स्थान पाते-पाते रह जाता है। फिर भी पुलिस द्वारा उसके परिवार को जिस यन्त्रणा में झुलसना पड़ता है उस कसीटी पर उसका चरित्र कचन की भाँति खरा उतरता है।

मनोहर का अन्तर्द्वन्द्व मनोवैज्ञानिक दृष्टि से सगत है किन्तु कही-कहीं वह आवश्यकता से अधिक भावुक बन गया है। वह पहले गुप्त रूप से दिवाकर को अपने यहाँ शरण देता है, बाद में मदिरा के नशे में पत्नी को सारा भेद बनाकर उसे चले जाने देता है। उसकी पत्नी वीणा का भावपूर्ण अभिनय स्वाभाविक प्रतीत नहीं होता। प्रस्तुत नाटक के सभी नाटकीय पात्र आदर्श व्यक्ति हैं। दिवाकर के रूप में लेखक सरदार भगतसिंह और चन्द्रशेखर आजाद की आत्मा को सजीव करने में सहायक सिद्ध हुआ है। इसके सभी पात्र तत्कालीन राजनीतिक समस्याओं के साथ सामाजिक स्थिति का यथार्थ चित्रण है।

उपयुक्त विवेचन के आधार पर कहा जा सकता है कि भट्टजी के नाटकों

में विभिन्न प्रकार के पात्रों का समावेश हुआ है। उनके नाटकों में शैशव से वृद्धावस्था तक के विभिन्न आयु, प्रवृत्ति के पुरुष तथा नारी पात्रों और विभिन्न वर्गों का प्रतिनिधित्व करनेवाले चरित्रों का उपस्थापन हुआ है।

रस—आधुनिक नाट्यसाहित्य में शैली का प्रश्न अत्यन्त विवादास्पद है। कुछ नाटककार प्राचीन पद्धति के समर्थक हैं तो कुछ आधुनिक पाश्चात्य पद्धति के समर्थक हैं। एक वर्ग दोनों का समन्वय करके चलनेवाला है। प्रसाद आदि ऐसे ही नाटककार थे। भट्टजी भी समन्वयवादी नाटककार हैं। उनके नाटकों की बाहरी रूपरेखा तो पाश्चात्य पद्धति पर है परन्तु उन नाटकों की आत्मा भारतीय है।

भारतीय नाट्यशास्त्रानुसार नाटक का मूल प्रयोजन ही रस-परिपाक है। भट्टजी भारतीय पद्धति के प्रति अत्यधिक आग्रह तो नहीं रखते परन्तु रस-परिपाक की श्रम वे अवश्य सावधान रहे हैं। उनके नाटकों में रस की अभिव्यक्ति नाटकों को और भी प्रभावशाली व रोचक बनाती है। भट्टजी के ऐतिहासिक, पौराणिक और सामाजिक नाटकों में वीर, शृङ्गार और करुण तीनों रसों का अच्छा परिपाक हुआ है। परन्तु प्रसंगानुसार रौद्र, शान्त और अद्भुत रसों की योजना भी मिलती है।

वीर आदि रसों के परिपाक के लिए या तो नाटक का नायक अपने क्रिया-कलापों और सवादों से सहायक होता है या फिर नाटककार अन्य पात्र की योजना कर लेता है। वह पात्र अपने प्रोत्साहित वचनों या गीतों के माध्यम से वीररस की अभिव्यक्ति करता है। दाहर ग्रथवा सिन्ध-पतन में परमाल पूर्णतः निराश हो जाती है पर सूर्य उमी समय आकर उसे उत्साहित कर देती है। वह कहती है—“आज जब शत्रु साठ हजार सेना लेकर सिन्ध पर आक्रमण किया चाहता है, धमानान युद्ध होगा, खून-खन्चर हो जाएगा, उस समय पुरुषों के साथ स्त्रियों का क्या कर्त्तव्य है, यही आज हम सिन्ध की नारियों को सीखना है। हमारे भाई और पिता युद्ध में लड़ें और हम हाथ पर हाथ रखकर बैठे रहे, यही क्या हमारा कर्त्तव्य है? क्या स्त्रियाँ केवल देखने की वस्तु है? क्या करने का भार पुरुषों के हिस्से में ही आया है? क्या वे पुरुषों के समान

सुख का उपभोग नहीं करती ? क्या परतन्त्रता के दुःख से केवल पुरुषों को ही दुःख होगा, स्त्रियों पर उसका कुछ प्रभाव नहीं पड़ेगा ? नहीं बहिन, अब हमें उठना पड़ेगा ।”

सूर्य के उपर्युक्त वचन परमाल की दार्शनिकता को भग कर देते हैं और वह भी देश के लिए प्राणों की बाजी लगाने का दृढ़ संकल्प कर लेती है । दाहर की पुत्री सूर्य तो वीररस की साक्षात् प्रतिमा है । उसका एक-एक शब्द वीर-दर्पपूर्ण है । जिस समय वह देश की नारियों को और राजपूतों को बलिपथ पर जाने के लिए प्रोत्साहन देती है तो वीररस की अजल धारा उसके मुख से प्रवाहित होती है । उदाहरणतया—“अरुण, ब्राह्मणवाद, शिवस्थान, देवल आदि सारे प्रान्तों में बिजली के समान कड़को, आँधी के समान उड़ो, बादल के समान गरजो और कायर देशद्रोहियों को युद्ध के लिए उत्साहित कर दो । जाओ, मैं भी अपनी बहिन के साथ-साथ देश-देश घूमूँगी, वनों में विचलूँगी, पहाड़ों को छान डालूँगी, लोगों को एकत्र करूँगी और उन्हें सेना में भरती होने के लिए उभारूँगी ।”

विक्रमादित्य में विक्रमादित्य, चन्द्रलेखा, अनंगमुद्रा आदि वीररस के अवतार हैं । इस नाटक में कर्णरस की भी अच्छी अभिव्यक्ति हुई है । अनंग-मुद्रा और चन्द्रलेखा के युद्ध में बलिदान कर देने के उपरान्त विक्रमादित्य का कथन दर्शनीय है ।

“क्या मैं चन्द्रलेखा के समान सुखी हो सकता हूँ, जिसने मेरी स्मृति में, मेरे प्रेम से, मेरे विलास के लिए, मेरी हित-कामना में सब कुछ दे दिया । हा ! जीवन के विधान में कर्त्तव्य के नुकीले बाण कितने पैंने हैं यह उसी ने समझा वह मुझे भूलकर भी नहीं भूलती । आँखों में उसी की मूर्ति नाचती है । हृदय में उसी का स्थान है । रक्त में उसी की गति है..... अपनी बलि से, अपने उत्सर्ग से, अपने दान से उसने मुझे विरक्त होकर, निर्लेप होकर, निःसंग

१. ‘दाहर अथवा सिन्धु-पतन’, ५७

२. वही, पृष्ठ ५६

होकर कर्त्तव्य पालन का ज्ञान दिया ।”

सगर-विजय नाटक में महाराज बाहु की मृत्यु के उपरान्त उनकी पत्नी रानी विशालाक्षी का विलाप भी अत्यन्त करुणाजनक है, यथा—‘हे प्रभो ! मैं यह क्या देख रही हूँ । मेरे महाराज आपकी यह दशा ! जिन्हें ससार की आँखें भी देखकर तृप्त नहीं होती थीं वे आज अनादृत, अपृष्ठ और मूक होकर पड़े हैं । मेरे हृदय तू फट क्यों नहीं जाता ? मेरी आशाएँ, मेरे जागृति के स्वप्न, मेरे सौन्दर्य, मेरे विश्वास, मेरे सुख आज सब हिल गए हैं । हाय मेरे प्रकाश की पुतली फूट गई, मेरा विश्वास अन्धा हो गया है । मेरी निराशा की रात चारों ओर से गहरी होती चली जा रही है । अब मैं किस के सहारे चलूँगी..... मैं अकेली हूँ । मेरे प्राण, मेरे हृदय, तुम विस्फोट की तरह फटो और मेरे आँसुओं का एक प्रलयान्तक सागर बना दो । मुझे बहा ले चलो मैं अकेली हूँ ।”

भट्टजी के भावनाट्यों में शृङ्गाररस का सुन्दर परिपाक हुआ है । इसके अतिरिक्त मुक्तिपथ नाटक की परिणति शान्तरस में होती है । सिद्धार्थ के सारे प्रयत्न शान्ति के लिए ही हैं । अपने सामाजिक नाटकों में भट्टजी का लक्ष्य मुख्य रूप से अपने उद्देश्य की ओर ही रहा है, रस-परिपाक की ओर नहीं । फिर भी कमला, नया समाज और क्रान्तिकारी आदि में करारस की धारा प्रवाहित होती है ।

रस के विषय में एक बात कह देनी अनुचित न होगी कि भट्टजी किसी शास्त्रीय पद्धति से बंधकर नहीं चले हैं । इसलिए उनके नाटकों में रस का विवेचन शास्त्रीय पद्धति पर खोज निकालने की चेष्टा करना उनके नाटकों के प्रति अन्याय है । इसके अतिरिक्त भारतीय पद्धति के अनुसार नाटक सुखान्त होना चाहिए और पाश्चात्य पद्धति के अनुसार दुःखान्त । पाश्चात्य प्रभाव के कारण भारत में भी अब दुःखान्त नाटक लिखे जाने लगे हैं । भट्टजी ने अपने नाटकों में तीनों प्रकार के रचना-विधान को अपनाया है । हिन्दी में दुःखान्त

१. ‘विक्रमादित्य’, पृष्ठ ८६

२. ‘सगर-विजय’, पृष्ठ ३४

नाटक लिखने का प्रयास सम्भवतः भट्टजी ने ही किया। उन्होंने दाहर अथवा सिन्ध-पतन की भूमिका में लिखा है—“हिन्दी साहित्य में वियोगान्त नाटक लिखने का कदाचित् मेरा ही यह प्रयास है।”

भट्टजी के नाटकों में विक्रमादित्य, दाहर अथवा सिन्ध-पतन, अम्बा और कमला नाटक दुःखान्त शैली पर लिखे गए हैं। ‘विक्रमादित्य’ में नाटक की प्रमुख नायिका चन्द्रलेखा और उसकी सखी अननगमुद्रा, ‘दाहर अथवा सिन्ध-पतन’ में सूर्य, परमाल, दाहर, मुहम्मद बिन कासिम का देश के प्रति बलिदान ही इस श्रौर संकेत करता है। ‘विद्रोहिणी अम्बा’ में नारी की प्रतिहिंसा का ज्वलन्त चित्र अंकित है। कुल्ल आलोचक सगर-विजय को भी वियोगान्त नाटक मानते हैं। यद्यपि माता और पुत्र के वियोग के आधार पर नाटक को वियोगांत कहा जा सकता है, परन्तु नाट्यशिल्प में प्रयुक्त वियोगान्त नाटक की आधार-शिला कार्य की कर्ण सफलता या असफलता के आधार पर ही निर्भर है। भट्टजी ने स्वयं अपने पौराणिक नाटक विद्रोहिणी अम्बा को इसलिए वियोगान्त नाटक कहा है कि उसमें विद्रोहिणी अम्बा का विवाह शाल्व से नहीं हो पाता और उसकी प्रतिहिंसा अत्यधिक कर्ण, अवसाद और वियोग से पूर्ण होती है। परन्तु सगर-विजय नाटक का मुख्य कार्य है सगर की विजय जो अन्त में राष्ट्र-सेवा के रूप में प्रवृत्त हो जाती है। इसलिए यह नाटक न तो अवसादपूर्ण और न ही सुखद कहा जा सकता है। ऐसी अवस्था में इसे वियोगान्त नाटक केवल इसी आधार पर कहना कि पुत्र को चक्रवर्ती देखने से पूर्व ही उसकी माता का देहांत हो गया, उचित प्रतीत नहीं होता। माता की मृत्यु पर शोक का अनुभव करने-वाले पुत्र की मानसिक दशा का विचार करते हुए इसे वियोगान्त-सुखान्त नाटक कहना अधिक उपयुक्त होगा। डा० नगेन्द्र ने प्रसाद के नाटको को इसी प्रकार सुख-दुःख का समन्वय देखते हुए उन्हें प्रसादान्त कहा है। अतः सगर-विजय को कर्ण-सुखान्त या प्रसादान्त नाटक कहना उपयुक्त होगा। शक-विजय को भी प्रसादान्त नाटक कहा जा सकता है जिसका मुख्य कार्य है विदेशी जाति

१. ‘दाहर अथवा सिन्ध-पतन’, भूमिका

शक और हूणों से देश की रक्षा जिसकी प्राप्ति वरद् नामक व्यक्ति के वीरत्व से हो जाती है। मुक्तिदूत को सुखान्त नाटक की कोटि में रखा जा सकता है। इस प्रकार भट्टजी ने सुखान्त, दुःखान्त और वियोगान्त तीनों रचना-शैलियों को अपनाया है। भट्टजी ने इसके साथ-साथ अपने नाटकों में संस्कृत नाटकों के कवित्वमय वातावरण को भी अपनाया है। नाट्यविधान की दृष्टि से उनके नाटकों में पाश्चात्य यथार्थवादी नाट्यकला के साथ-साथ भारतीय पद्धति के अनुसार कवित्व भी है। वास्तव में उनके नाटकों की शैली प्राचीन और शर्वाचीन नाटक-शैलियों का सामंजस्य है।

भाषा—साहित्य का प्रत्येक लेखक अपनी भावनाओं की अभिव्यक्ति के लिए भाषा को ही माध्यम बनाता है, क्योंकि भाषा-शैली ही भावों की अभिव्यक्ति का सरलतम साधन है। यह साधन जितना भाषा के मार्ग को जानेगा, सरल, सीधा, सहज और उपयुक्त होगा, भावाभिव्यक्ति उतनी ही प्रभावोत्पादक, प्रौढ और प्राजल होगी।

नाटक एक सामाजिक वस्तु है अतः नाटककार को भाषा-शैली के सम्बन्ध में सामाजिक दृष्टि से ही विचार करना पड़ता है। भट्टजी आरम्भ से ही लोक भाषा के पक्षपाती रहे हैं। वास्तव में उनके नाटकों की भाषा का शनैः-शनैः विकास हुआ है। भट्टजी की भाषा भाव और विचार की दृष्टियों से सरल और क्लिष्ट दोनों ही प्रकार की है।

ऐतिहासिक नाटकों की भाषा संस्कृत-गर्भित है। विक्रमादित्य नाटक की भाषा-शैली पर संस्कृत शैली का अत्यधिक प्रभाव परिलक्षित होता है।

उदाहरणतया—

“इसी के अनुसार शकट के दो पहियों के समान हम सुख-दुःख के कार्य-कलाप रूपी मार्ग को तय करते हैं, परन्तु इस जीवन में सुख की पराकाष्ठा रूप दृष्टिकोण के रथ पर बैठे हुए अकसंख्य के स्वकल्पित चाबुक लेकर लालसा के षोड़ों को निज बुद्धिजन्य विवेक की लगाम से अनवरत दौड़ाते चले जाते हैं।”^१

१. 'विक्रमादित्य', पृ० २१

'दाहर अथवा सिन्ध-पतन' की भाषा सस्कृत-गर्भित परिमार्जित हिन्दी है जो सभी प्रकार के भावों को व्यवत करने में समर्थ है। प्रस्तुत नाटक की भाषा-शैली में प्रसाद की दार्शनिक एवं कवित्वमय, शैली की कुछ भलक प्रतीत होती है। दाहर का निम्न भाषण विचारों की विविधता के कारण अत्यन्त रोचक है—

“कहीं सत्य रूप से स्पष्ट, कहीं असत्य रूप से अस्थिर, कहीं कोमलागिनी वीरागना के समान छलमयी, समय के उलट-फेर में, हिंसा की उग्रता में, दया-सुता के अचल में, स्वार्थ के उत्सव में, उदारता की ओट में, धनरत्न के प्रलोभन में राजनीति अपनी कार्य-साधना में सन्नद्ध रहती है। यह चरों के चक्षुओं से, न्याय के कान में, निश्चय के मुख से, सन्देहमय संकल्प से गवका निर्णय करती है।”^१

कुमारसम्भव आदि में भी शुद्ध साहित्यिक सस्कृत-मिश्रित भाषा को माध्यम बनाया है। ऐतिहासिक नाटकों में भट्टजी की भाषा का सबसे अधिक निखरा हुआ रूप शक-विजय में मिलता है। इस नाटक की भाषा-शैली इतनी आकर्षक और स्वाभाविक है कि उसमें अत्यधिक कवित्व की छाप उभरने नहीं पाई है। नाटक की प्रवाहमयी भाषा के कारण इसकी अभिनेयता कई गुनी बढ़ गई है। भाषा-शैली का रूप कहीं भी विकृत नहीं हुआ है। कहीं भी काव्य या ध्वनि के फेर में पड़कर भट्टजी ने अभिव्यजना को प्रसाद एवं माधुर्य गुण से दूर नहीं जाने दिया। कवित्व-प्रदर्शन तथा विचार-मन्थन के लिए नाटक में प्रसंगों तथा पात्रों की कमी नहीं थी, किन्तु ऐसा प्रतीत होता है कि नाटककार ने बड़ी सतर्कता उन्हें निलिप्त रखकर नाट्य सौन्दर्य की रक्षा की है। यथा—

“सखी, मैंने जीवन में रोना नहीं जाना, मैं प्रत्येक परिस्थिति में आनन्द का आवाहन करती हूँ………रोना जीवन से हारना है, जीवन के सामने पराजय स्वीकार करना है। तुम तो साध्वी हो, भिक्षुणी, तप-वलेख में रहने वाली; तुम्हें रोना शोभा नहीं देता, साध्वी !”^२

१. 'दाहर अथवा सिन्ध-पतन', पृ० ६

२. 'शक-विजय', पृ० २२

भावुक सौम्या ने कितनी सरल भाषा में अपने विचार व्यक्त किए हैं। भाषा का ऐसा सहज एवं परिष्कृत रूप भट्टजी की प्रतिभा का ही द्योतक है।

इसके साथ 'शक-विजय' की भाषा युग और वातावरण के अनुसार है। भट्टजी के ऐतिहासिक नाटकों की भाषा गम्भीर होते हुए भी न तो संस्कृत के अस्वाभाविक बोझ से लदी है और न अलंकारों की भीड़ से ही बोझिल हुई है। वह स्वच्छ और भाव-प्रकाशन में सफल है। शक-विजय में गन्धर्वसेन कहता है—

“जो लहर तट तक टकराकर उसके कगारों को तोड़ देती है, उसी का प्रभाव रहता है, शेष अनाम अज्ञेय होकर नष्ट हो जाती है। फिर हमारा कार्य जीवन के प्रभाव को स्थिर और गतिमान बनाए रखना है। इस सिंह को मारकर कानन को निर्भय बना देने के अतिरिक्त मैंने एक क्रूर के शासन को भी नष्ट कर दिया है। क्या हम भी एकतन्त्र सत्ता नष्ट करके पौधेपौ के समान गणतन्त्र नहीं बना सकते।”^१

मुक्तिदूत की वाक्य-योजना, जुभते हुए सुलभे भाव, गहन दार्शनिकता और सम्पूर्ण मानव समाज के प्रति सदय दृष्टि से युक्त है—

“.....परन्तु मनुष्य की आशा से निराशा, उद्योग में असफलता, भाग्य में विपरीतता, यह सब क्यों मनुष्य के पीछे पड़ी है यही तो सोचता हूँ। शारङ्ग कहते हैं ईश्वर सब कुछ करता है। वह ईश्वर कैसा है जो अपने बच्चों को दुःख देता है। नहीं, वह ईश्वर नहीं है। कोई भी नहीं है। परन्तु क्या है ?”^२

भट्टजी के पौराणिक नाटकों की भाषा पात्र एवं विषय-अनुसूचक परिवर्तित होती रहती है। जन-जीवन का यथार्थ चित्रण, नारी की दारुण दशा, धर्म के नाम पर पापाचार, धर्माडम्बर, पौराणिक एवं सामाजिक अन्धविश्वास और कुरीतियों पर चोट करने के लिए भट्टजी ने व्यंग्यात्मक शैली को अपनाया है। विद्रोहिणी अम्बा में अम्बा और उसकी बहिन अप्रमान से तड़पती दिखाई.

१. 'शक-विजय', पृ० २०

२. 'मुक्तिदूत', पृ० ३६

देती हैं। उस पीड़ा का कारण वे राजवश को मानती हैं। दूसरों द्वारा अपमानित हुए मानव का हृदय स्वभावतः व्यंग्य और घृणा से भर जाता है। अम्बा और उसकी बहिनों के मुख से निकली भाषा उनके पीड़ित और प्रतिशोध से व्यग्र हृदय का आभास देती है। अपने प्रेमी शाल्व द्वारा तिरस्कृत होने के उपरान्त पुरुष वर्ग पर तीखी चोट करती हुई कहती है—

“पुरुष समाज की इतनी धृष्टता ! स्त्रियों के सौन्दर्य की काई पर फिसलने वाली पुरुष जाति ने आज से नहीं सदा से ही स्त्रियों का अपमान किया है।”

अम्बिका की निम्नोक्त उक्ति में तो उसका एक-एक शब्द अग्निस्फूर्लिंग बनकर पुरुषों पर बरस पड़ा है—

“यही तो समाज की मर्यादा है। असमर्थ रोगी पुरुष के विवाह के लिए एक नहीं तीन-तीन कन्याओं को हर लाना स्त्रीत्व, समाज और मनुष्यता की हत्या नहीं तो और क्या है।”

उपर्युक्त पक्तियों में प्रत्येक शब्द पुरुष के प्रति नारी की चिर विद्रोह और प्रतिकार वासना का अत्यन्त उग्र रूप व्यक्त करता है।

सामाजिक एवं समस्यात्मक नाटकों की भाषा सरल, स्वाभाविक एवं पात्रानुकूल है। स्त्रियों की बातचीत में उनके चरित्र की आदतों तथा तकिया-कलाम को प्रकट करनेवाली भाषा का उपयोग किया है—

“बेइज्जत होंगे तुम्हारे घरवाले। यहाँ जूते खाने का नाम न लेना। मुँह नोच लूंगी। हाँ नहीं तो, हम किसी के दबेल नहीं रेवै हेंगे। जूते पड़े थे उनके।”

सांस्कृतिक नाटकों में विविध प्रकार की भाषा के प्रयोग चारित्रिक विकास को दृष्टि में रखकर किए गए हैं—

“बड़ा विचित्र है। दिन में सूर्य निकलता है, रात को चन्द्रमा, क्या रात्रि

१. ‘विद्रोहिणी अम्बा’, पृ० ७८

२. वही, पृ० ८५

३. ‘पर्दे के पीछे’, पृ० ३०

को सूर्य नहीं निकल सकता ? नहीं, यह नहीं हो सकता। नहीं, यह नहीं हो सकता। रात्रि को सूर्य निकलता तो वह रात्रि ही क्यों होती। मैं भी कितना भ्रान्त हो गया। और ये तारे। क्या यह भी दूर होंगे ? अवश्य, ये चन्द्रमा से भी दूर होंगे। किन्तु जो आग दूर पर जलती है वह भी तो तारो जैसी दिखाई देती है। अवश्य तारे इसी तरह आग जलने के चिन्ह होंगे।”

उपर्युक्त पवित्तयो के प्रत्येक वाक्य द्वारा मध्यम नामक पात्र के मन का सघर्ष अभिव्यक्त होता है। ऐतिहासिक नाटक दाहर अथवा सिन्ध-पतन की भाषा भी चरित्र की अभिव्यक्ति में सफल कही जा सकती है। सरदार अत्यन्त सरल शब्दों में दाहर का चरित्र व्यक्त करता है। यथा—“तुम क्या जानो, महाराज दाहर कितने प्रजा-रक्षक है, ज्ञानी और वीर है। उनके राज्य में शेर और बकरी एक घाट पानी पीते है।”

सरदार के कथन द्वारा दाहर की चारित्रिक विशेषताएँ—प्रजा के प्रति स्नेह-भावना, समान दृष्टि आदि ज्ञात होती है।

पात्रों की स्थिति तथा उनके निवासस्थान के अनुसार भाषा में परिवर्तन होता है। अरबी एवं अंग्रेजी आदि विदेशी जाति के व्यक्तियों के मुख से उच्चरित भाषा में उर्दू और अंग्रेजी के प्रचलित शब्दों का पुट देकर उसे सरस एवं स्वाभाविक बनाया है। सरलता और स्पष्टता ही उनकी भाषा की प्रमुख विशेषताएँ हैं। अरबी पात्रों की भाषा—

“(क) किस तरह लोग मजहब की पाबन्दी कर रहे है।”

“(ख) खुदा ने साफ कहा है ऐ मुसलमानो शराब शैतान की बनाई हुई चीज है।”

इनके अतिरिक्त आमोन, खौफनाक, बदन, गजब, दिक्कत, कवायद, खिलाफ

१. 'आदिम युग', पृ० ७३

२. 'दाहर अथवा सिन्ध-पतन', पृ० ५

३. वही, पृ० १४

४. वही, पृ० १५

आदि अरबी-फारसी के शब्दों को भट्टजी ने अपनी भाषा में स्थान दिया ।

अंग्रेजी भाषा—“वी आर हेल्डिंग ए ब्यूटी कप्टेस्ट आन एन थ्राल इण्डिया स्केल । दिस इज फोर डबल नाट नाइन, प्लीज रिंग अप इन दि आफिस, ही इज सच ए फूल, वी मस्ट हैव ए डिग्निटी, वी हैव ए सोशल स्टेटस” आदि । इसके अतिरिक्त पोजीशन, इण्टेलिजेण्ट, थैक्यू, ब्राच, इन्चार्ज, रिस्क, डिपार्टमेण्ट, यूजलेस लाइफ, स्टुपिड, डिनर, अरेंजमेण्ट, मूड आदि अनेक शब्दों द्वारा भाषा को सजीव व नाटकोचित बनाया है ।

तद्भव और देशज शब्दों का प्रयोग किया है । लोक साहित्य में उपलब्ध शब्दावली भी उनके नाटकों की भाषा में पाई जाती है । यथा—“हम भी पाँच महीने से हियाँ नौकरी करता । हम चक्रवर्ती का नौकरी किया, बट्टाचार का नौकरी किया । आशाम में नौकरी किया, अब बम्बई में ।”^१

शुद्ध साहित्यिक भाषा—“बाह्य सौन्दर्य की अपेक्षा आन्तरिक सौन्दर्य का मनुष्य के लिए सदा से महत्त्व रहा है । किन्तु सौन्दर्य-बोध की अपेक्षा बोध की क्षमता ही मनुष्य की परिष्कृति का लक्षण है ।”^२

भावावेश में भट्टजी के नारी पात्र ऐसे शब्दों का प्रयोग करते हैं जिनके परिणामस्वरूप भाषा प्रभावशाली होकर अधिक नाटकोचित हो जाती है । सगर-विजय की बहि का चरित्र कुन्त ने अत्यन्त नाटकोचित शब्दों में व्यक्त किया है—

“गई स्पर्द्धा, प्रतिहिंसा का इतना उग्र रूप.....कभी न देखा था । गई, साँपिनी-सी फुफकारती, चोट खाई सिहनी-सी ।.....ओह !”^३

भावावेश का चित्रण करते समय शब्दों की झड़ी टकसाल में गढ़ते हुए सिक्कों के सदृश शीघ्रता से गतिशील होती चलती है । एक के पश्चात् दूसरे शब्द स्वतः ही आते चलते हैं । भाषा का ऐसा स्वाभाविक उद्गम प्रवाह विरल

१. ‘परदे के पीछे’, पृष्ठ ५४

२. वही, पृष्ठ ७

३. ‘सगर विजय’, पृष्ठ ५१

ही दृष्टिगत होता है। वलीद के कामोत्तेजित होने के पश्चात् सूर्य का नारीत्व चीत्कार कर उठता है—

“आः खलीफा साहब, अब हमारे हृदय नहीं है, प्रेम नहीं है, जीवन नहीं है जो। उस नीच कृतघ्न पापी मुहम्मद बिन कासिम ने छल से हमारा घर उजाड़ डाला.....हे ईश्वर ! हा ! नीच तेरा बुरा हो ! तूने हमारे साथ धोखा किया। तूने खलीफा के साथ विश्वासघात किया। खलीफा.....नहीं, अब यह नहीं हो सकता। मेरी बहिन भी अब.....।”

सगर-विजय की विशालाक्षी का हृदय भी भावुकता से परिपूर्ण है। पति की मृत्यु के उपरान्त भावुक हृदय की वानगी तो निस्सन्देह द्रष्टव्य है—
“मेरे हृदय तू फट क्यों नहीं जाता ! मेरी आशाएँ, मेरे जागृति के स्वप्न, मेरे सौन्दर्य, मेरे विश्वास, मेरे सुख आज सब हिल गए। हाय मेरे प्रकाश की पुतली फूट गई, मेरा विश्वास अन्धा हो गया है। मेरी निराशा की रात चारों ओर से गहरी होती चली आ रही है, अब मैं किसके सहारे चलूंगी ? मेरा प्रकाश बुझ गया, मेरे जीवन का निश्वास घुट रहा है। हाय मैं क्या करूँ.....।”

भावों के अनुसार ही शब्द-चयन किया है। भाव के उन्माद में उनके नाटकीय पात्र भावुक शब्दावली का सहारा लेते हैं। इस प्रकार भावावेश की शैली में भट्टजी भाषा में मधुर पुट देकर पात्रों के मन-मस्तिष्क का साक्षात्कार करा देते हैं। पात्रों की हृदय-मन्दाकिनी में नीरसहृदय व्यक्ति भी स्नान कर सहज सुख का अनुभव करता है। उदाहरणतया—

“शुभ्र शिलापट्टक पर सरस्वती गम्भीर एवं चिन्ता की मुद्रा में बैठी है। भीतर शुभ्र कंचुकी तथा एक थोती, दुग्ध के समान धवल शरीर, बुद्धि के समान तीव्र नासिका, क्रोध के समान लाली लिये कपोल, कामदेव के प्रासाद में पहुँचने के लिए आगे खड़ी प्रतिहारी की तरह छोड़ी, सुकुमारता के समान पतले शरीर कोमल ओष्ठ।”

१. ‘दाहर अथवा सिन्ध-पत्तन’, पृ० १०२

२. ‘सगर-विजय’, पृ० ३३

३. ‘शक-विजय’, पृ० ३५

अभिनय के लिए सरल, संक्षिप्त वाक्यों से युक्त जिस प्रवाहमयी भाषा की आवश्यकता होती है उस पर भट्टजी का पूर्णाधिकार है। प्रवाहमयी भाषा का उत्कृष्ट उदाहरण—

“तुममे हृदय है पर गति नहीं, मन है पर उल्लास नहीं, यौवन है पर उद्वेग नहीं।”^१

अन्य उदाहरण—“इसके सामने धाय-धाय करती चिताएँ, कडकती विज-लियाँ, उबलते और भभकते भूखण्ड, टूटते नक्षत्र और पिघलकर बरसते ब्रह्माण्ड के सूर्य-पिण्ड सब फीके हैं, कुन्त। जिसके सकेत से, जिसके क्रोध से विश्व जल उठता था, किन्तु जिसने उसे कभी न जलाया उसकी चिता को आग लगाऊँ।”^२

भावात्मकता के साथ-साथ उनकी शैली में व्यञ्जना और तर्कपूर्ण शक्ति का भी प्राधान्य है। उनकी व्यंग्यात्मक भाषा में कटु व्यंग्य के साथ-साथ मिठास भी होती है—

‘तेरा मिर मेरे वीरो की स्त्रियों की महावर का पात्र बन जायेगा।’^३

भाषा का चुभता हुआ रूप सामाजिक नाटको में निखरा है। जहाँ पर चुटीली भाषा का प्रयोग हुआ है वहाँ कथनोपकथन अत्यन्त चुस्त, तीखे और कटु है। कमला नाटक की भाषा नाटकोचित, चलती हुई और प्रौढ है—“यही तो बुरी आदत है। मैं तो ससार में सदा क्रियाशील बना रहना पसन्द करता हूँ। चाय में वे सब गुण मौजूद है। मैं पुराने विचारों का होते हुए भी इसकी खूबियों को समझता हूँ। कमला, परन्तु जीवन भी क्या पागलपन है! अरे, तो क्या तुम एक प्याला भी न लोगी?”^४

व्यंग्यात्मक शैली में भट्टजी की लेखनी बहुत कुशल है। जहाँ भी सामा-जिक रूढ़ियों के प्रति, जाति की कुप्रथाओं के प्रति रोष का अवसर आया है,

१. ‘मुक्तिदूत’, पृ० ५४

२. ‘सगर विजय’, पृ० ३३

३. ‘दाहर अथवा सिन्ध पत्तन’, पृ० ४६

४. ‘कमला’, पृ० २५

वहाँ उनकी लेखनी ने व्यंग्य का ही आश्रय लिया है। सामाजिक नाटकों की भाषा-शैली तो प्रायः व्यंग्यात्मक ही कही जाएगी। ऐतिहासिक और पौराणिक नाटकों से भी व्यंग्य के तीखे छीटे यत्र-तत्र देखने को मिलते हैं। कुछ सामाजिक नाटकों में लेखक ने वर्तमान कालीन शोषण के प्रति रोष प्रकट किया है। पूँजी-पतियों की घन-लिप्सा के लग्न चित्र उतारे हैं। मानवता का अपमान इन पूँजी-पतियों के द्वारा होता है—

“तुम तपेदिक के रोगी की तरह गरीब को घुला-घुलाकर मारते हो, जोक की तरह धीरे-धीरे खून चूसते हो। श्रद्धसर से लाभ उठाकर अपनी तिजोरियाँ भरते हो.....तुम पापी, नीच, हत्यारे सिवा अपने पेट के और मनुष्यों को कीड़ों की तरह समझते हो.....सारा संसार पूँजीपति के मुँह में धीरे-धीरे घुस रहा है, निरुपाय, निर्बल, असहाय।”

पात्र के मुख से निकला प्रत्येक वाक्य, प्रत्येक शब्द एक तीखा व्यंग्य-शर है। मानव की सत्ता पूँजीपतियों के सम्मुख कीट-पतंग की भाँति है। पूँजीपतियों ने विलास के साधन किस प्रकार के कार्य करके जुटाये हैं—आदि पर भट्टजी ने तीखे व्यंग्य कसे हैं—“ये कांग्रेस के लोग। मेरे समान ही स्वार्थी और अर्थ-लोलुप। इनके भी वैसे ही ठाठ है—मकान, मोटर, नौकर-चाकर। फिर मजा यह कि काम कुछ भी नहीं करते, व्यापार कुछ भी नहीं करते, तो क्या रुपया आकाश से फट पड़ता है.....। मैं आज ही खद्दर खरीदकर कपड़े बनवा लूँगा.....। पहनने होंगे। यही युग का, समय का तकाजा है।”

आज के कृत्रिम, आडम्बरयुक्त, स्वार्थी और अन्धकार में दौड़ लगानेवाले मनुष्य के वास्तविक चित्र का उद्घाटन करते हुए भट्टजी बहुत ही कठोर हो जाते हैं। भाषा में तीखापन और भी तीव्र हो जाता है। यथा—“विवाह विनि-मय नहीं चाहता, सुधी। वह हृदय देखता है। वह एक-दूसरे की सहायभूति चाहता है। वह जीवन की नाव को चलाने में एक-दूसरे की सहायता चाहता

१. ‘धूमशिला’, पृ० ८१-८२

२. ‘नेता’, पृ० २०

है।”^१

अतः भट्टजी के सामाजिक नाटकों की भाषा की प्रमुख विशेषता है तीखे व्यंग्य और कवित्व का सुन्दर सामंजस्य। उदाहरणतया—“इतना वैभव मेरे नाम पर, इतना विशाल मन्दिर सत्य के प्रचार के लिए। सत्य का प्रचार क्या मन्दिरों से होता है। सत्य का सम्बन्ध आत्मा से है। नेक कामों से है। जीवों पर दया करने से है। मन, वाणी, कर्म के एकत्व से है। ससार में लोगों को कितना कष्ट है! कितनी अशान्ति है! कितना दुःख है! उसका सम्बन्ध आत्मा की अपवित्रता से है। अपनी आत्मा को, अपने मन को पवित्र करो……अपना चरित्र सुधारो……सत्य का ढोंग मत रचो।”^२

भट्टजी के नाटकों की भाषा सरल व सहज है। उन्होंने संस्कृत के तत्सम शब्दों के प्रयोग द्वारा अपनी भाषा को केवल उसी स्थिति में क्लिष्ट होने दिया जब उन्होंने गम्भीर विचारों की अभिव्यक्ति की है। भावों के अनुरूप ही उनकी भाषा परिवर्तित होती है एव शब्द-चयन भी भाव और विषय के अनुरूप ही होता है। यही कारण है कि जहाँ शृंगार, करुण और शान्त आदि कोमल रसों के प्रयोग में उनकी भाषा माधुर्य गुण से सम्पन्न रही है वहाँ वीर रस के प्रकरण में ओज-गुणमयी हो गई है। भट्टजी के भावनाट्यों की भाषा माधुर्य गुण-संगुक्त है। मत्स्यगंधा नाटक में मत्स्यगंधा ज्यो-ज्यों जीवन के प्रवाह में आगे बढ़ती जाती है त्यों-त्यों नाटककार की भाषा का सौन्दर्य, सूक्ष्म भावों का आवेग तथा संगीत का प्रवाह भी बढ़ता जाता है। अनग के जीवन का वरदान देने के अनुरोध पर मत्स्यगंधा के निम्नलिखित उद्गार में नारी हृदय की सहज सुलभ कोमल असमर्थता को जिन कलापूर्ण शब्दों में व्यक्त किया है वहाँ कवि की प्रतिभा अपने चरम पर पहुँच गई है—

“किन्तु मुझे चाहिए न हे अनग, यह दान
मेरे लघु प्राण में अनन्त अविधि मद की
कैसे आ सकेगी हाथ, कैसे मैं उठाऊँ भार

१. ‘परदे के पीछे’, पृ० ६६

२. ‘आज का आदमी’, पृ० ६५

कैसे भरेंगी सरिताएँ देव ।”^१

भट्टजी ने प्रेम की अनुभूतियों और प्रकृति के मधुर चित्र के अंकन के लिए माधुर्य गुण से युक्त भाषा को अपनाया है।

भट्टजी की ओजपूर्ण शैली भी बहुत पौरुषपूर्ण और धारावाहिक है। ऐतिहासिक नाटकों में ओज की सत्ता सर्वोपरि है—

“आज विलास की चिता में वीरत्व की अग्नि जलाकर शत्रु को भस्म कर डालूँगा ।”^२

युद्ध का वातावरण प्रस्तुत करने के लिए और उसको अनुरजित करने के लिए नाटककार ने प्रायः सभी स्थानों पर ओजस्वी भाषा का प्रयोग किया है। प्रलयकारी स्रोतस्विनी की भाँति भाषा उमड़ती चलती है। दाहर अथवा सिन्ध-पतन में सूर्य की ओजमयी वाणी इस प्रकार सुन पड़ती है—“वासना के मुख पर कलौंच लगाकर, लज्जा की कन्था फाड़कर आज मैं निकली हूँ, अमर जीवन के उन्नत वक्षस्थल पर नाचने.....इन वृक्षों के पत्तों के समान समय के समीरण से उत्तेजित होकर मैं नाचूँगी ।.....शिव के ताण्डव के समान मेरे हिलने लगेगा, शेष काँप उठेगा, कञ्चुप सिंह उठेगा, पर्वत डगमगाने लगेंगे और धरा धडकने लगेगी। आज अवसर है, ससार को मैं दिखला दूँगी कि मैं क्या कर सकती हूँ ।”^३

दाहर अथवा सिन्ध-पतन के नायक दाहर के असन्तोष का और हृदय के भीतर, देश की पराजय पर क्षोभ एवं उससे उत्साह का चित्र भी भाषा की सफलता का द्योतक है—

“इतना काण्ड हो गया, (क्रोध से) जा, मैं स्वयं युद्ध के लिए प्रस्थान करूँगा। आज क्षत्रियत्व के विकास द्वारा, धनुर्दण्ड की टंकार द्वारा, पराक्रम के प्रकाण्ड ताण्डव द्वारा अरबियों को नये शासन, नये विधान और नई युद्ध कला

१. ‘मत्स्यगंधा’, पृ० ५२-५३

२. ‘दाहर अथवा सिन्ध-पतन’, पृ० ७५

३. वही, पृ० ५६

का पाठ पढाऊँगा । कृतघ्नता के क्रूर अग्निकुण्ड में नर रक्त-रजित विभीषणों की आहुति दूँगा अथवा स्वयं मृतप्राय मातृभूमि के बक्षस्थल पर स्वर्ग-लाभ करूँगा । मन्त्री, प्रासाद की स्त्रियों को युद्ध और मृत्यु के लिए तैयार होने की सूचना दे दो ।”

दाहर की महस्वाकाक्षा को चित्रित करनेवाली यह भाषा योज गुण से पूर्ण है । वीर दाहर का हृदय उत्साह और हठता से परिपूर्ण है । वीरोत्सास-मयी वाणी को मुखरित करनेवाली वेगवती भाषा देखिए—“हम लोग आर्य हैं, हमने क्षत्रियत्व है, एक बगदादी राजा की तो बात ही क्या, यदि समस्त समार भी दाहर पर अनुचित दबाव डालकर उसके देश को छीनने की चेष्टा करेगा तो दाहर उसके दाँत खट्टे कर देगा । आर्य लोग व्यर्थ ही किसी में छेड़-छाड़ नहीं करते । यदि हस्तक्षेप द्वारा उन्हें कोई पद-दलित करना चाहे तो एक बगदादी राजा क्या ऐसे सैकड़ों राजा भी हमारा कुछ नहीं बिगाड़ सकते... हमने जान-बूझकर किसी व्यापारी को कष्ट नहीं दिया ।”

इस प्रकार की भाषा से केवल दाहर के वीर हृदय का ही आभास नहीं मिलता अपितु उसकी हठता, उदाराशयता और क्षरणागत-वत्सलता तथा दौर्ष्य का पता भी चलता है । व्यजकता के कारण उनकी भाषा अत्यन्त रोचक हो गई है ।

प्रसाद शैली के लिए निम्न प्रक्तियाँ द्रष्टव्य हैं—

“देखी ऐसी, देखी कब, दामिनी की बुभ्र रेख
मूर्ते रूप धर चली, उतरी प्रनन्त से
इस जग दुःख में अमर करने के लिए ;
युक्त करने के लिए मुख को अमृत में
मानो विश्वराग ही शरीर धर आया हो ।”

१. ‘दाहर अथवा सिन्धुपतन’, पृ० ८४

२. ‘दाहर अथवा सिन्धुपतन’, पृ० २५

३. ‘विश्वामित्र और दो भावनात्म्य’, पृ० ५१

उपर्युक्त अवतरण में अलंकारिकता नहीं है प्रत्युत भाषा में सहजता, सरलता है जो सहज रूप में फूट पड़ी है ।

भट्टजी के नाटकों की भाषा द्वारा उनकी बौद्धिक स्पष्टता, प्रतिभा की पकड़, धुती-निखरी धारणा और विश्लेषणात्मक मानसिक प्रक्रिया का पता चलता है । शनेक वाक्य तो आदर्श और कहावत के रूप में प्रयुक्त हो सकते हैं ।
यथा—

१. युद्ध से कूटनीति ही अधिक विश्वसनीय है ।
२. अज्ञान ही दुःख का कारण है ।
३. मद पतन की खाई की पहली सीढ़ी है ।
४. विवेक मनुष्य के दुःख को जलानेवाला अमोघ बाण है ।
५. सुख-दुःख तो जीवन का लक्षण है ।

लघुतम शब्दों में विचाराधीन भावों का पूर्ण स्वरूप प्रस्तुत कर दिया है । विचार, अनुभव या अनुभूति को अत्यन्त सक्षिप्त और सूत्र रूप में प्रस्तुत करने के पश्चात् भट्टजी उसका विस्तार करते हैं, उसकी अनेक प्रकार से व्याख्या करते हैं । विश्लेषण-प्रधान वाक्यों की भाषा में इतना कसाव और सघनता है कि एक भी शब्द निकाला नहीं जा सकता—

(क) “यह भी मनुष्य की प्रकृति है जो दूसरे के दुःख को देखकर वह द्रवित हो उठता है । इमीलिए मनुष्य निर्लप है । शत्रुता-भिन्नता आपेक्षिक गुण है । मनुष्य तू महान है ।”^१

(ख) “सब कुछ हो सकता है, पर मनुष्य तो जैसे यह है ही नहीं । मनुष्य होना तो बड़ा कठिन है । मनुष्य या तो सरलता से पशु बन जाता है या फिर कठिनाई से देवता । यह दोनों ही मार्ग जीवन और समाज के लिए अहितकर हैं”.....मनुष्य होना तो सबसे कठिन है ।”^२

विश्लेषण-प्रधान भाषा का उत्कृष्ट रूप भट्टजी के नाटकों में पाया जाता

१. ‘सगर-विजय’, पृ० १३

२. वही, पृ० १७

है—“जिहा तरह इच्छा, रुचि, भावना, प्रेरणा, अनुभूति, कर्त्तव्य और ज्ञान के समूह आधार का नाम प्राण है, जीवन है, उसी तरह शान्ति, सुख, उन्नति, अधिकार, नियम के आधारभूत समूह का नाम समाज है, जिसमे देश का प्राण हैसना है।”

भट्टजी के सामाजिक नाटको की भाषा में गजब की वक्रता, विरोधाभास द्वारा अर्थ-सिद्धि, मुहावरों का अत्यन्त भाव-विवायक प्रयोग, अर्थ-शक्ति, सम्पन्नता और पैनापन हे—

१. आग-पानी इकट्ठा होना, २. साँझ की धूप की तरह, ३. आँखों में दूरी नापना, ४. प्राण कण्ठ को आना, ५. आटे-दाल का भाव मालूम होना आदि मुहावरों से भाषा अत्यन्त रोचक और स्वाभाविक बन गई है। उन्होंने भाषा को मुहावरों और लोकोक्तियों से सजाकर और भी सरल व लोक-सामान्य बना दिया है।

भट्टजी ने आलंकारिक भाषा का प्रयोग पांडित्य-प्रदर्शन के लिए नहीं किया अपितु उनकी भाषा में अलंकार स्वयं ही सुन्दर ढंग से व्यक्त हुए हैं—

उपमा—१. ठूंड की तरह निर्जीव, कंकाल की तरह निःशक्त, विघाता के अभिशाप।

२. जिस प्रकार काजल लगने से आँखों का प्रकाश बढता है, माँजने से पात्र चमकने लगता है, तपाने से सोना निखरता है, इसी प्रकार दुःख से, जिन्हें हम लोग जीवन की परिभाषा में दुःख कहकर पुकारते हैं, पुण्य चमकता है।

३. धूप की तरह उजली आँखों में यह पानी क्यों भर-भर आता है ?

४. जीवन एक बुलबुले की तरह फेन की तरह।

भट्टजी ने नये उपमानों का प्रयोग भी किया है—

५. दूध की तरह उफन-उफनकर हृदय बैठ गया है।

६. बुलबुले की तरह आशाएँ उठ-उठकर मुरझा गई हैं।

रूपक—१. मेरे हृदय का मोती टूट-टूटकर बिखर गया है।

२. ईर्ष्या से मेघों में प्रेरणा की विद्युत् छिप गई, आदि।

भट्टजी ने अलंकारों के साथ-साथ भाषा की प्रतीकों के प्रयोग द्वारा भी

सजीव बनाया है—

“यह ग्राम के वृक्ष के मूल को भेदन करके वट अंकुरित हो रहा है । निश्चय ही यह ग्राम के वृक्ष की मृत्यु की सूचना दे रहा है ।”

यह वटवृक्ष शको की विदेशी सत्ता है और ग्राम का वृक्ष गन्धर्वसेन, अवन्ती का राजा, है ।

इसी प्रकार—“नहीं जाना था कि पर्वतों की चट्टाने भी पानी पड़ते ही बालू की तरह बँट जायेंगी, समुद्र का प्रकाशस्तम्भ नदी का एक भोका भी न सहार सकेगा । निर्बल पुरुष वटवृक्ष को नहीं उखाड़ सकता ।”

नई उपमाएँ—१. पलाश को अपने निर्गन्ध पुष्प पर भी गर्व होता है ।

२. परन्तु वह तो डर की तरह भयावनी, दुःख की तरह निर्बल और प्रतिज्ञा की तरह वेदवें निकली ।

अपने नाटको की भाषा को अधिक अर्थ-बोध-सम्पन्न, व्यावहारिक, चलती हुई और व्यापक बनाने के लिए उपयुक्त वाक्य-खण्ड, पद्य-पक्तियाँ, श्राप्तवाक्य दूसरे कवियों के जड़ते चलते हैं ।

उदाहरण के लिए—‘जहा धर्म वहाँ जय,’ ‘गुन न हिरानो गुन-गाहक हिरानो है ।’ ‘सब ते भलो है मूढ, जिन्हे न व्यापि जगत गति ।’

मानव बनाए देव दानव बनाए

यक्ष किन्नर बनाए पशु पक्षी नाग कारे है ।

द्विरद बनाए लघु दीरघ बनाए

केते सागर उजागर बनाए नदी नारे है ।

रचना सकल लोक लोकन बनाय ऐसी

जुगति मे ‘बेनी’ परबीनन के प्यारे है ।

(आपको) बनाय विधि घोयो हाथ जाग्यो रंग

ताको भयो चन्द्र, कर भारे भए तारे है ।

आदि अनेक पद्य-खण्ड भट्टजी के नाटको की भाषा मे उसी का अखण्ड भाग बनकर आए हैं । सूर, वाल्मीकि, कालिदास से लिये गए अवतरण भी यत्र-तत्र बिखरे मिलते हैं । संस्कृत उद्धरण भाषा का अंग बनकर और स्वतन्त्र

दोनों रूपों में प्रयुक्त हुए हैं—

१. मंत्री बलेन जित्वा पीतो मे स्मिन्नमृतमण्डः
करुणा बलेन जित्वा पीतो मे स्मिन्नमृतमण्डः
२. ओ भूर्भुवः स्वः
३. विपस्यविपमौषधम्

आदि संस्कृत उद्धरणों द्वारा भट्टजी की भाषा को गति मिली है। उसमें सरसता, कोमलता, परिमार्जन आदि अनेक गुणों का समावेश हुआ है।

उन्होंने व्यावहारिक भाषा का भी आश्रय ग्रहण किया है। इस प्रकार की भाषा में संस्कृत के शब्दों का नितान्त अभाव रहता है। वाक्य छोटे एवं सरस होते हैं, जिसके फलस्वरूप नाटक में अभिनेयोपयोगी रोचकता, नाटकीयता एवं सजीवता आ जाती है।

“वीणा—प्रापने तो हम लोगों के प्राण ही सुखा दिए।

दिवाकर—वह मुझे पहचानने की कोशिश कर रहा था। लेकिन एक नये दिवाकर ने मुझे बचा लिया।

वीणा—क्या आपको कभी उसने देखा है ?

दिवाकर—दो बार। वह भुटपुटे का समय था।”

इस प्रकार भट्टजी के पात्रों में जैसे-जैसे भावावेश, जिज्ञासा बढ़ती जाती है वैसे-वैसे भाषा की धारावाहिकता भी बढ़ती जाती है।

भट्टजी ने यथार्थवाद के साथ-साथ आदर्शवाद को भी अपनाया है। अतः कहीं-कहीं भावावेश में आकर उनकी भाषा शैली उपदेश का रूप धारण कर लेती है। साम्प्रदायिकता, एकता, राष्ट्र-प्रेम, बलिदान की भावना और सामाजिक आलोचना के प्रसंगों में उपदेशात्मक शैली का प्रयोग हुआ है—“पाप के पर्वत के टुकड़े होकर ही रहेंगे। अहंकार के हृदय रोककर, फूटकर, गलकर बह जायेंगे। बाहु को मार डाला। उनकी पत्नियों की यह दशा। खुलेगा, धूर्जटि का तीसरा कपाट खुलेगा। अब नहीं सहा जाता। देश में विद्रोह की आग फूँक दो।”

भट्टजी के ऐतिहासिक नाटको मे इतिहास की घटनाओं का, पात्रों का और जीवन से सम्बन्धित तत्वों का उल्लेख करने की प्रणाली मे वर्णनात्मकता आ गई है । भाषा मे किसी गहन विचार की अभिव्यक्ति के लिए विशिष्ट साहित्यिक शब्द-योजना के स्थान पर सीधी, सरल शब्दावली का सहारा लेना पड़ता है । अतः भट्टजी के नाटको मे वर्णनात्मक भाषा-शैली का प्रयोग हुआ है । कहीं-कहीं तो उनके पात्र इतिहासकारों की भाँति घटनाओं की ऐतिहासिक भूलो का वर्णन करने ही बैठ जाते हैं । दाहर अथवा सिन्ध-पतन मे दाहर पिता की ऐतिहासिक भूल का प्रायश्चित्त करता हुआ कहता है—

“स्वर्गीय पिता, तुम्हारे इस प्रमाद का फल मुझे भोगना पड़ा । सिन्ध मे जो वीर जातियाँ थी उन्हे तुम्हारे ऊँच-नीच के भावो ने विनष्ट कर डाला । हाय, वे लोहान, जाट और गूजर जो हमारे राज्य की शोभा, वीरता की मूर्ति थे, आज ऊँच-नीच के विचारो में पददलित हो रहे है.....यदि हमारे पाप से अरबियो ने इस देश पर आक्रमण किया तो कैसे मैं अपनी सेना से उनका सामना कर सकूँगा । यह बड़ी राजनीतिक भूल हुई । हमने अपने हाथो प्रपन्ना नाश किया । यदि वह लोहान, जाट और गूजर समय पर हमारी सहायता न करें तो इसमे किसका दोष होगा.....।”

अन्य ऐतिहासिक नाटक शक-विजय, विजयमादित्य आदि की भाषा-शैली मे यह प्रवृत्ति पाई जाती है । परन्तु यह लेखक की भाषा-शैली का दोष नहीं है । ऐतिहासिक तथ्यों का उद्घाटन करना उसके लिए अनिवार्य था । वर्णनात्मक शैली से एक ओर जहाँ उपदेशात्मकता का दोष बच गया है वहाँ नाटककार की रचनाओं को ऐतिहासिक सत्यता भी प्राप्त हो गई । वर्णनात्मक भाषा के प्रयोग का एक दूसरा कारण भी है । कथानक की शुद्धता बनाए रखने के लिए, घटनाओं का पूर्वापर सम्बन्ध बनाए रखने के लिए, वर्णनात्मकता का सहारा लेना आवश्यक हो गया है ।

विषय और भावानुसार ही भट्टजी ने वाक्यों का आकार बनाया है अतः

कुछ वाक्य तो बहुत बड़े हैं और कुछ अत्यन्त छोटे । इस प्रकार की वाक्य-योजना द्वारा उनकी भाषा में सजीवता है । इसके साथ वह सरस और अर्थ-बोधगम्य भी हो गई है ।

अत्यन्त बड़ा वाक्य—दाहर अथवा सिन्ध पतन में हैजाज कहता है—“मद की उत्तेजना को पना जाना ही उसकी विशेषता है । जिस दिन मैं इस उत्तेजक वाणी को घूट-घूट कर पी लूँगा, जिस दिन सिन्ध की वासन्ती मुरभि के उन्मुक्त मकरन्द काण मेरे क्रोध की उत्तप्त ऊष्मा में रो छनछनाकर भस्म हो जायेंगे, उस दिन मेरे हृदय में शान्ति की लहर धीमी किन्तु उत्कटता के अनुरूप राग के साथ सुख की रेखाएँ दिखला सकेगी ।” पचास शब्दों का पूरा वाक्य है ।

अत्यन्त छोटा वाक्य—यथा “सृष्टि बड़ी विचित्र है ।” “अज्ञान ही दुःख का कारण है ।” आदि । इस प्रकार भट्टजी के नाटको की भाषा नाटकोचित चलती हुई और चुस्त है; किन्तु उनके आरम्भिक नाटको की भाषा एक ओर तो संस्कृत से प्रभावित है और दूसरी ओर प्रसाद से । जिसके परिणामस्वरूप उसमें कुछ उलभन पैदा हो गई है । विशेषतः काव्यमय रगीन भाषा लिखने के प्रयत्न और चरित्र-चित्रण में भाषा की आलंकारिक और शब्द शृंखला युक्त शैली के दर्शन होते हैं, परन्तु धीरे-धीरे परवर्ती रचनाओं में भट्टजी ने इस अस्वाभाविकता और उलभन का अनुभव किया । इस प्रकार अन्त में उनके परवर्ती नाटको की भाषा प्रसंगानुकूल, अर्थ-साधन में विलक्षण सिद्ध है । सूक्ष्मतम विचार, अभिव्यक्ति के लिए अत्यन्त सहिष्णु और अल्पतम शब्दयोजना, गम्भीर विवेचन के लिए सम्पन्न कहावतें, अनुभूति के लिए काव्यमय, नादपूर्ण, रगीन शब्दावली, अपेक्षित वातावरण के चित्रण के लिए लोक-प्रचलित स्थानीय शब्दों का चुनाव, व्यंग्य-हास्य लिखने में व्यंजनात्मक, श्लेष-प्रधान, तिथत, सरस, तरल गन्द प्रयोग आदि अनेक भट्टजी के नाटको की भाषा की विशेषताएँ हैं । प्रौढता, गठन, कसाव, जडाव, प्रसादात्मकता, व्यंग्यात्मकता, विवेचनात्मकता आदि का सामंजस्य उनकी भाषा में सर्वत्र विद्यमान है ।

२. ‘दाहर अथवा सिन्ध-पतन’, पृ० २६

अभिनय (रंगमंच)—नाटक शब्द की व्युत्पत्ति 'नट्' धातु से हुई है जिसका एक अर्थ है सात्विक भावों का प्रदर्शन और दूसरे अर्थ से नाटक का सम्बन्ध 'नट' अर्थात् अभिनेता से है और उसकी विभिन्न अवस्थाओं की अनुकृति को ही नाट्य अथवा अभिनय कहते हैं। यही अभिनय तत्व नाटक की सबसे बड़ी विशेषता है जिसके माध्यम से नाटककार नाना समस्याएँ, मनुष्यों के चरित्र, सभ्यता और सस्कृति के स्वरूप और सुधार के उपाय दर्शकों के सम्मुख प्रस्तुत करता है। अपने इसी तत्व के कारण नाटक श्रेयकाव्य में मन्निता को प्राप्त होता है। अस्तु।

साधारणतः नाटक में सफल अभिनय के लिए निम्न तत्वों का सन्निवेश अनिवार्य है। यथा—

१. उसका दृश्यविधान कहाँ तक रंगमंचोपयोगी है। उसका यथावत् अभिनय हो सकता है या नहीं। शास्त्र-वर्जित दृश्य यथा रंगमंच पर चीते, व्याघ्र आदि का लाना, युद्धभूमि प्रस्तुत करना, मृत्यु, हत्या, चुम्बन आदि न दिखाए जाएँ। अति-मानवीय और अति-भौतिक वस्तुओं का निषेध।

२. दृश्यों के क्रमों का विशेष ध्यान रखा जाए।

३. नाटक का कलेवर सीमित होना चाहिए।

४. कथोपकथन संक्षिप्त, सरल, राजीव, पात्रानुकूल और स्वाभाविक होने चाहिए। विस्तृत कथोपकथनों तथा अधिक स्वगत-सवादों का निषेध आवश्यक है।

५. रंग-संकेतों का उपयुक्त प्रयोग।

६. पात्रानुकूल भाषा।

७. संगीत एवं काव्य तत्व का यथास्थान प्रयोग।

८. दार्शनिक सिद्धान्तों का विवेचन कम हो।

९. घटनाओं के प्रस्तुत करने में सप्रह और त्याग-प्रवृत्ति का पालन।

१०. संकलन त्रय का निर्वाह हो (घटनाओं का समय परस्पर सम्बद्ध हो)। उपर्युक्त सभी तत्वों के आधार पर भट्टजी के नाटक सफल कहे जा सकते हैं। स्वयं भट्टजी के शब्दों में—

“क्षिप्र सवादो मे गुभे दिलचस्पी है, वातावरण-निर्माण के लिए मैं भाषा की लोच, वेषभूषा और रंगमंच-निर्देश तथा अभिनेयता का विशेष ध्यान रखता हूँ। मेरे नाटक रंगमंच पर सफलतापूर्वक खेले गये हैं। अम्बा, सगर-विजय, कमला, दाहर इत्यादि नाटकों को तो कई बार खेला जा चुका है और एकाकी तो प्रायः सभी खेले जा चुके हैं।”^१

भट्टजी के नाटक अभिनय की दृष्टि से प्रायः सफल हैं।

दृश्य-विधान—‘शक-विजय’ का दृश्य-विधान इस प्रकार है। राजमार्ग, अवन्ती-प्रदेश, मंदिर, उद्यान, तला-पुष्पो से आच्छादित कुटीर का प्रागण, चन्द्रमा की ज्योत्सना, प्रासादोद्यान, जलती हुई आग, प्रासाद के उपकोष्ठ, वन-पथ, राजसभा आदि दृश्य सफलता से रंगमंच पर प्रस्तुत किए जा सकते हैं। शक-विजय में कोई अस्वाभाविक दृश्य नहीं है। नदी-तट आदि के दृश्य में कुछ धापत्ति हो सकती है, किन्तु आधुनिक रंगमंच के लिए यह असम्भव कार्य नहीं है। चित्रकला की दृष्टि से यह दृश्य प्रस्तुत किया जा सकता है।

‘शक-विजय’ के दृश्य प्रायः छोटे हैं किन्तु तृतीय अंक का द्वितीय दृश्य अधिक लम्बा हो गया है। कठिनता से अभिनय किए जाने वाले दृश्यों के परिहार के कारण यह नाटक सफलता से अभिनीत किया जा सकता है।

दृश्य-विधान की दृष्टि से ‘विक्रमादित्य’ के प्रथम दो अंक विशेष कठिन नहीं पर तीसरे अंक के दृश्यों का निमित्त किया जाना कठिन प्रतीत होता है। एकदम सम्पूर्ण अंक का निर्माण होने में असम्भवता इसलिए प्रतीत होती है कि एक ही अंक में काँची के राजा का मन्त्रणागार, काली का मंदिर, काती-मंदिर के सामने एक गह्वर पर्वत-शिखर की शिला और करहार का शत्रु सेना से घिरा हुआ होना तथा विक्रमादित्य द्वारा सेना का निरीक्षण—यह क्रम है। समय, स्थान और सुविधा के कारण कठिनाई प्रतीत होती है। पाँचवें अंक में लगातार प्रासादों और उद्यानों के दृश्य हैं। इन दृश्यों का आगे-पीछे निर्माण करना सरल काम नहीं है।

१. ‘समस्या का अन्त’, पृ० ७।

'दाहर' का दृश्य-विधान विक्रमादित्य से अधिक सरल और स्वाभाविक है। अधिकांश राजसभा, राजपथ, वन-पथ, छावनी, सैनिक शिविर, गाँव सैनिकों की क्षत-विक्षत अवस्था आदि दृश्य हैं। पहले अंक के दृश्यों के निर्माण में कोई कठिनाई नहीं होती प्रपितु सहायता ही मिलती है। एक दृश्य के विधान के पश्चात् दूसरे दृश्य को सरलता से निर्मित किया जा सकता है। दो बड़े दृश्यों के बीच एक छोटे—सड़क या वन के—दृश्य का समावेश करने के उपरान्त उनके निर्माण के लिए अवकाश निकाला गया है। इस नाटक की सम्पूर्ण दृश्यावली रचना की दृष्टि से उचित कही जा सकती है। नाटककार ने युद्ध आदि की घटनाओं को और संकेत-भर कर दिया है, जिससे अभिनय में सफलता मिलती है। किन्तु चौथे अंक में एक-दो दृश्य बाधा उत्पन्न करते हैं। इसके साथ ही रगमच पर कासिम का शव लाना, परमार और सूर्य की मृत्यु भारतीय दृष्टि से वर्जित है, परन्तु वियोगान्त शैली पर आधारित होने के कारण नाटककार ने ऐसा किया। दाहर अथवा सिन्ध-पतन में दृश्य-विधान की सफलता और स्वाभाविकता का विकास होते हुए भी कुछ निर्बलता है। प्रभावशाली दृश्यों का प्रायः अभाव है, इसके साथ अंक विभाजन की ओर भी विशेष ध्यान नहीं रखा है। प्रथम अंक २० पृष्ठ का, द्वितीय २०, तृतीय ३४, चतुर्थ १७ तथा पंचम अंक ९ पृष्ठों का है, जो अभिनय में बाधक प्रतीत होता है।

'मुक्तिदूत' में कहीं-कहीं बड़े रमणीय प्राकृतिक दृश्यों की सृष्टि होती है जिनमें कुछ तो (उदाहरण के लिए—तृतीय अंक का दूसरा दृश्य) चित्रपट पर भी सफलतापूर्वक दिखाए जा सकते हैं। सिद्धार्थ के गृहत्याग और उनकी समाधि के दृश्य भी श्रमराध्य नहीं हैं। वे सरलता से अभिनीत किए जा सकते हैं।

'मुक्तिदूत' में नाटककार ने बहुत दीर्घ अवधि तक फौली हुई घटनाओं को सक्षिप्त किया है। एक-एक दृश्य के बीच में अनेक दृश्यों का व्यवधान है। छायाचित्र का प्रयोग के द्वारा भट्टजी ने अपनी मौलिक प्रतिभा का प्ररिचय दिया है। अन्तिम अंक के प्रथम दृश्य में बुद्ध को मंच पर अचल करके दृश्यों

को परिवर्तित करते चले जाने में चित्रपट की कला का प्रभाव अत्यधिक उभर आया है। इस नाटक में भट्टजी को बुद्ध-कालीन वातावरण का स्वाभाविक चित्र ग्रहित करने में पर्याप्त सफलता मिली है। उदाहरण के लिए—न्यायालय के दृश्य (द्वितीय अंक का दूसरा दृश्य) में उस काल के व्यक्तियों की सरलता, सत्य-प्रियता एवं उनकी नैतिकता का सुन्दर परिचय मिलता है। दोनों परस्पर-विरोधी पक्ष आदर्श भावनाओं के कारण अपने-आपको दण्डनीय मानते हैं, और दण्ड पाने के लिए तैयार हैं। न्यायाध्यक्ष के अमानुषीय न्याय को सुनकर राजकुमार सिद्धार्थ का सहानुभूतिपूर्ण हृदय काँप उठता है और उनके मुख से अनायास ही निकल पड़ता है—

“न्याय बड़ा कठोर है। उसके आँखे नहीं हैं, हृदय नहीं है, वह यन्त्र है।”

अतः मुक्तिदूत दृश्य-विधान की दृष्टि से अभिनय के लिए उपयुक्त है।

‘सगर-विजय’ का दृश्य-विधान उपयुक्त, सरल तथा नाटकीय होते हुए भी निर्दोष नहीं है। सघन वन प्रदेश, राजदरवार, वन-पथ, बन्दी-गृह में अंधेरी कोठरी, अयोध्या की गलियों में नागरिकों के झुण्ड, वन-आश्रम के बाहर ऋषि बालकों का खेल, अग्निहोत्र करते हुए ऋषि-मुनि, दिग्विजय के पश्चात् शिविर का दृश्य आदि का निर्माण हो सकता है। यद्यपि कोलाहल करती हुई वेगवती नदी, उसके किनारे वृक्षों के झुण्ड आदि आधुनिक रंगमंच पर सरलतापूर्वक निर्मित किए जा सकते हैं परन्तु सगर-विजय में इतने अधिक दृश्य हैं कि पहले दृश्य के पट-परिवर्तन के पश्चात् दूसरे फिर तीसरे दृश्य का निर्माण करने में अत्यधिक समय लग जाएगा, इसके साथ-ही-साथ आगे-पीछे इन दृश्यों का निर्माण करना कोई सरल कार्य नहीं है। पाँचवाँ अंक तो नीरसता से पूर्ण दर्शकों को चकला देने वाला है। एक के बाद एक प्रायः अनेक दृश्य बन्दीगृह के ही आते हैं। इस अंक में कथा-प्रवाह को अत्यधिक वेग दिया गया है। इसमें सगर की बन्दी अवस्था, मुक्ति, दुर्धम की पराजय, सगर की विश्व-विजय आदि सब आ गए हैं। डा० नगेन्द्र ने ऐसे नाटकों में कथा के अत्यन्त विस्तृत हो जाने के कारण घटना-

बाहुल्य का दोष बताया है जो अभिनय में बाधक सिद्ध होते हैं। शास्त्र-वर्जित दृश्य यथा राजा बाहु का शव और उसकी चिता में आग लगाना भी रंगमंच पर आते हैं। फिर भी सगर-विजय नाटक में कुछ घटनाओं का परिहार करने के उपरान्त यह अनेक बार अभिनीत किया गया है, जिसकी विद्वानों ने प्रशंसा भी की है। डा० वशरथ श्रोत्रा के शब्दों में, "आधुनिक युग में कतिपय उत्तम नाटक लिखे गए हैं। प० उदयशंकर भट्ट का सगर-विजय उनमें से एक है।"^१

अभिनय की दृष्टि से 'अम्बा' एक सफल नाटक है। थोड़े-से श्रम और हेर-फेर से ही ये दृश्य प्रस्तुत किए जा सकते हैं। एक के पश्चात् दूसरे दृश्य के निर्माण में कोई कठिनाई प्रतीत नहीं होती अपितु सहायता ही मिलती है। राजदाटिका, राजमहल, राजदरबार आदि दृश्य अधिक सरल और कम श्रम-साध्य हैं। 'विद्रोहिणी अम्बा' नाटक में कुल तीन अंक हैं जिनमें क्रमशः छः, पाँच छः दृश्य हैं। अम्बा का अन्तिम दृश्य नाटकीय दृष्टि से अत्यन्त सुन्दर है। भीष्म शरशय्या पर लेटे हैं। उनके जीवन की बीती हुई घटनाएँ विशेषतः अम्बा का वृत्त, उसका अपहरण, उसका विचित्रवीर्य से विवाह का प्रस्ताव ठुकराकर शाल्व के साथ विवाह का प्रस्ताव करना और शाल्व का मना करना आदि सभी घटनाएँ एक-एक करके भीष्म के मन में आती हैं। इन विचारों के साथ-साथ भीष्म की उद्विग्नता बढ़ती है और ज्योंही भीष्म अन्तिम राँस लेते हैं, उसी समय शिखण्डी के रूप में अम्बा प्रतिहिंसा से ऐंटी हुई रंगमंच पर आती है, और प्रसन्नता से पागल होकर बेसुध हो गिर पड़ती है। भट्टजी का यह नाटक अनेक बार खेला जा चुका है।

भट्टजी के सामाजिक और राजनैतिक नाटक रंगमंच के अधिक समीप हैं। 'कमला' और 'क्रांतिकारी' का तो सफलता के साथ अनेक बार अभिनय हो चुका है। क्रांतिकारी के अभिनय की सफलता पर कविवर पन्त की निम्न पंक्तियाँ द्रष्टव्य हैं—

"क्रांतिकारी में भट्टजी की प्रतिभा नवीन वस्तु क्षेत्र में प्रवेश कर उसे प्रभा-

१. 'हिन्दी नाटक—उद्भव और विकास', पृ० ५२८

चोत्पादक रंगमंच पर प्रतिष्ठित कर सकी है। समस्त नाटक जैमे दिवाकर के अलिदान के लिए उत्पन्न यज्ञकुण्ड हो, जिसकी आत्माहुति उसकी अप्रतिहत चारित्रिक दृढ़ता को निखारती है। द्वितीय दृश्य जितना करुण तथा हृदय-द्रावक है, अन्तिम दृश्य उतना ही कठोर तथा रोमांचक.....नाटक की सर्वांगीण सफलता के लिए भट्टजी को बहुत वधाई है।”

‘कमला’ का दृश्य-विधान अत्यन्त उपयुक्त, सरल तथा नाटकीय है। भकान, शयन-कक्ष, अनाथालय आदि दृश्य है। इनमें कुछ को पर्दों की सहायता से पृष्ठभूमि में दिखाया जा सकता है। छोटे-से-छोटे निर्माण योग्य दृश्य के पूर्व ऐसा दृश्य है जिसके बार-बार बनाने की आवश्यकता नहीं। कमला नाटक भी सफलतापूर्वक बिना किसी प्रमुविधा के खेला जा चुका है।

दृश्य विधान की दृष्टि से भट्टजी के प्रायः सभी नाटक सफल कहे जा सकते हैं, फिर भी कही-कही उनके नाटको में अरगमचीय दृश्य-विधान मिलता है। विशेषकर आरम्भिक नाटको में। धीरे-धीरे वाद की रचनाओं में दसका पूर्णतः अभाव है।

कलेवर की दृष्टि से भट्टजी के नाटको में क्रमिक विकास दिखाई देना है। ऐसा प्रतीत होता है कि आरम्भिक नाटको में भट्टजी को पात्रों की अधिक सख्या रखने का मोह था परन्तु शन-शन वे पात्रों की सख्या कम करते गए हैं। फिर भी ऐतिहासिक या सामाजिक नाटको में यदि कही अधिक पात्र आ गए हैं तो उनका रंगमंच पर आगमन यदा-कदा ही होता है। दाहर अथवा सिन्ध-पतन में अठारह पात्र हैं, शक-विजय में पन्द्रह, सगर-विजय में पन्द्रह और मुक्तिदूत में भी इतने पात्र हैं। सगर विजय, कमला, अग्ना आदि नाटको में पात्रों की सख्या उचित है। दाहर, जयशाह, विक्रमादित्य, सिद्धार्थ, सूर्य, परमाल, सगर आदि प्रधान पात्रों का चरित्र भारतीय इतिहास में अपना अत्यन्त महत्त्व रखता है।

नाटक में पात्रों की सख्या के मद्दश ही कथानक का विस्तार बहुत अधिक सम्बन्धी अवधि में नहीं करना चाहिए। मुक्तिदूत, अम्बा, सगर-विजय, कमला, पावती, क्रांतिकारी आदि अन्य नाटको का कलेवर अत्यन्त सक्षिप्त है। ऐतिहा-

सिक्त घटनाओं की संक्षिप्तता का भट्टजी ने पूर्णतः ध्यान रखा है। कथावस्तु को संक्षिप्त रखने के कारण अनेक नाटकों में भट्टजी ने सकेत-मात्र कर दिया है। उदाहरणतया युद्ध आदि के वर्णनों को सूचित-मात्र किया है। भट्टजी की सबसे बड़ी विशेषता है कि उन्होंने संक्षिप्त कथानक में पात्रों के क्रिया-कलाप द्वारा उस समय के राजनीतिक, सामाजिक और धार्मिक वातावरण को स्पष्ट रूप से अंकित किया है। सीमित कलेवर ही भट्टजी के नाटक की प्रमुख विशेषता है।

वातावरण—नाटक की अभिनेयता पर वातावरण का भी प्रभाव पड़ता है। बिना अनुकूल वातावरण के रचना में सजीवता एवं नाटकीयता नहीं आ पाती। वातावरण इतिहास-तथ्यों से व्यक्त और कुँछ तत्कालीन स्थिति के अनुसार कल्पित कर लिया जाता है। घटना के समकालीन रीति-रिवाज, रहन-सहन और सामाजिक, राजनीतिक व्यवस्थाएँ सभी नाटक की भूमि में सहयोग देते हैं। भाषा का अनुकरण भी वातावरण में सजीवता उत्पन्न करता है। भट्टजी ने अपने पौराणिक और ऐतिहासिक नाटकों में भाषा, प्राचीन कला, वेषभूषा आदि का समुचित ध्यान रखा है। मुसलमानी एवं अंग्रेजी पात्रों के अनुकूल भाषा का प्रयोग किया है। यथा - 'यस प्लीज रिंग अप इन दि आफिस' असबाब, हुजूर आदि। सामाजिक नाटकों में घरेलू वातावरण, कौटुम्बिक जीवन के स्वाभाविक चित्र उपलब्ध होते हैं। भट्टजी ने राजनीतिक जीवन की प्रेरणा से जो नाटक लिखे हैं उनमें समकालीन स्थितियों और वातावरण का चित्रण किया है। वातावरण को अत्यधिक स्पष्ट करने के लिए भट्टजी ने अपने नाटकों में प्राचीन और अर्वाचीन शिल्पकला का भी चतुर्थ के साथ वर्णन किया है। मकान, बरामदे, क्लब आदि का वर्णन पृष्ठभूमि में दे दिया है। इसके परिणामस्वरूप एक तो अभिनय के लिए स्पष्ट संकेत प्राप्त हो जाते हैं; दूसरे पाठक के सम्मुख अभिनीत दृश्यों का वास्तविक वातावरण उपस्थित हो जाता है। इस प्रकार भट्टजी ने रंगमंच के लिए अनेक सुविधाओं का विधान कर दिया है।

कथोपकथन—प्राचीन आचार्यों ने कथोपकथन के तीन भेद किए हैं—नियत श्राव्य, सर्वश्राव्य और अश्राव्य या स्वगत-कथन। भट्टजी के नाटकों के

कथोपकथन जहाँ भावानुकूल भाषा से युक्त हैं, वहाँ उन्होंने कथोपकथनो की उक्त तीनों प्रणालियों का यथावसर प्रयोग किया है।

नाट्यशास्त्र में संवादो के कई प्रयोजन बताए गए हैं जिनमें से निम्नलिखित मुख्य है—सवाद विशेषतः अभीष्ट साधक हो, वस्तु सविधान में साधन रूप से सहायक हो, चरित्र-चित्रण में पूरा योग दे, सुगुम्फित और सार-गर्भित हो, व्यावहारिक और यथार्थ हो, विषय की प्रकृति के अनुसार वेगयुक्त या मन्द-गामी हों, सवाद रसानुकूल हो, इत्यादि।

भट्टजी के नाटकों में सवाद उपयुक्त सभी प्रयोजनों की पूर्ति करते हैं। उनके नाटको के कथोपकथन नाटक की कथावस्तु को अग्रसर करने में सहायक सिद्ध होते हैं। कथोपकथन छोटे और गति की तीव्रता से युक्त है। चरित्र-चित्रण में भी पूरा योग देते चलते हैं। वे सरल, सक्षिप्त, प्रभावोत्पादक, व्यंजक, स्वाभाविक, पात्रानुकूल और नाटकोचित हैं। हृदय में उठनेवाले बवडर को कम शब्दों में व्यक्त किया है, जिससे रोचकता बढ़ती है—

“महाराज, इन स्वरो की साधना यदि एक बार तुम देख पाते, इस प्यास को यदि एक बार भी बुझा सकते, इस हृदय को एक बार भी विलास की उत्तंग ऊँचियों में उँडेलकर मेरे जीवन की तूफानी धार में बहा सकते। पर तुम्हें क्या ! भोगो ! भोगो !”

इन पवितयों में पति द्वारा तिरस्कृत नारी-हृदय की व्यथा है, जिसको भट्टजी ने अत्यन्त रोचक शब्दों में व्यक्त किया है।

कही-कही कथोपकथनो में मार्मिक व्यंजना के कारण सुदूरव्यापी अनुभूतिका परिचय मिलता है। भट्टजी के कथोपकथनो में भाव अथवा भाषा की क्लिष्टता का पूर्णतः अभाव है। हृदय की भावनाओं को व्यक्त करनेवाले शब्दों में भावना की गम्भीरता, कथन की गुह्यता सर्वत्र सुरक्षित है। मार्मिक व्यंजना के कारण भावुकता और कवित्व का पुट मिलता है—

“प्रस्फुटित कमल पथ पर पड़ा हुआ भी अपने सौन्दर्य को नहीं छिपा

सकता। चन्दन विसने पर और भी सुगन्धित होता है—वही अवस्था है उस रमणी की।”^१

शक-विजय में सरस्वती और राखी के संवाद इतने कवित्वमय हैं कि कविता का आनन्द आता है और अन्त में सरस्वती का संवाद पोरुष की पराकाष्ठा पर पहुँच जाता है। ‘कालिदारा और दो ध्वनि-रूपको’ के संवादों में सरसता, सजीवता और कवित्व है। कवित्वपूर्ण संवाद का निम्न उदाहरण द्रष्टव्य है—

“उड़ते हुए भीरे और खिले हुए तिलक के फूल प्रातःकाल के सूर्य की लाली से चमकनेवाली कोपले ऐसी लगती थी, मानो वसन्त-श्री-रूपी लक्ष्मी ने भीरो के राजन से अपना मुँह चीतकर अपने माथे पर तिलक के फूल का तिलक लगाकर और प्रातःकाल निकलनेवाले सूर्य की लाली से चमकनेवाले आम की कोपलो से अपने ओठ रँग लिए हो।”^२

उनके स्त्री पात्रों के कथोपकथनों में युक्ति, तर्क एवं नारी-गुण सहज कोमल, विशाल पवित्रता के दर्शन होते हैं। उदाहरण—कथोपकथनों में सिद्धान्त वाक्य, मर्मरपर्शी उक्तियों को भी भट्टजी ने उचित स्थान दिया है। यथा—

१. मनुष्य-स्वभाव कितना भयकर होता है !
२. अभिमान पाप का सबसे प्रिय मित्र है।
३. अज्ञान ही दुःख का कारण है।
४. विचारों से ही मनुष्य का निर्माण होना है।
५. मनुष्यता से गिरे हुए व्यक्ति छल-श्लिद्र से कार्य-सिद्धि की आशा करते हैं।

भट्टजी के नाटकों में कथोपकथनों की शैली मनोवैज्ञानिक है। भाव और विषय के अनुसार ही धारावाहिकता तीव्र होती जाती है। भाव, भाषा तथा अभिनय की दृष्टि से उनके कथोपकथन अत्यन्त नाटकोच्चित्र हैं। उदाहरणतया—

१. ‘कालिदास’, पृ० १८

२. वही, पृ० १६

“बहि—डरपोक, कायर ।

दुर्दम—मैं कायर हूँ ? (क्रोध से) मुझे कायर कहती है । जानती है इसका क्या परिणाम होगा ?

बहि—(हँसकर) सब जानती हूँ । खूब जानती हूँ । नीच, कृतघ्न, पापी, कृत्ते कही के ! कपट से विजय पानेवाले कभी उसकी रक्षा नहीं कर सकते ।

दुर्दम—(क्रोध से पैर पटककर) इतना साहस !

बहि—वह मुझे लेने कही जाना न पड़ा ।

दुर्दम—मैं नीच हूँ ? (उसकी ओर देखकर सहम उठता है)

बहि—कायर ।

दुर्दम—(घबराकर) क्या चाहती है ?

बहि—(उसी तरह हँसकर) मुझे बुलाया था । मुझे पकड़ने को सैनिक भेजे थे । मैं स्वयं आ गई । (उसकी आँखों में घूरकर देखती है)

दुर्दम—(पलंग पर बैठ जाता है, इधर-उधर देखकर कुछ सोचता हुआ) मैंने बुलाया था ? भयकर.....भयकर, क्रूर । उधर रह वहाँ । (आसन की ओर संकेत करता है ।)“^१

विक्रमादित्य, शक-विजय, दाहर अथवा सिन्ध-पतन, अम्बा आदि ऐति-
हासिक और पौराणिक नाटकों के सवादो की भी यही विशेषता है ।

भट्टजी के कथोपकथनों की सबसे बड़ी विशेषता यह है कि वे आधुनिक
वातावरण के अनुकूल हैं । उनमें हमारे दैनिक जीवन से सम्बन्धित राजनीतिक,
धार्मिक, सामाजिक समस्याओं पर प्रकाश डाला गया है इसीलिए वे दर्शकों
को अधिक आकर्षित करते हैं । यथा—

“मनुष्य जाति बड़ी निष्ठुर है, वह स्वार्थ से प्रेम करती है, वासना की
पूजा करती है और सदा से अपनी आँखों की जलन को दूसरे की आँखों के
पानी से बुझाती आई है ।”^२

१. 'सगर-विजय', पृ० ३८

२. 'विद्रोहिणी अम्बा', पृ० ४२

वर्तमान नारी को पुरुष के प्रति यही विचार हैं ।

नाटकीयता की दृष्टि से भट्टजी के कथोपकथन अत्यन्त सफल हैं । सामाजिक नाटको के सवाद प्रायः मजीब, स्वाभाविक और गतिशील हैं । सामाजिक नाटको के कथोपकथन अपनी व्यंजना और तीखी चोट के कारण अत्यन्त प्रभावोत्पादक है । सामाजिक नाटक कमला, पार्वती, गया समाज, अन्तहीन अन्त आदि में सवादो के चुटीले तीव्रता की लक्ष्य के प्रति अन्विति से नाटक अपने चरम लक्ष्य की ओर अग्रगण्य होते हैं । इन नाटको के कथोपकथन सक्षिप्त है, विचारानुकूल है । उनमें स्वाभाविकता, चारित्रिकता प्रकट करने का मुख्य ध्यान रखा गया है । उदाहरण-स्वरूप कुन्त के शब्दों में बर्हि का चरित्र—“स्पर्धा, प्रतिहिंसा का इतना उग्र रूप.....कभी न देखा था । गई, साँपिनी-सी फुफकारती, चोट खाई सिंहनी-सी ।” कुन्त के शब्दों द्वारा बर्हि का चरित्र क्रोध, प्रतिहिंसा, क्रूरता और भयानकता से परिपूर्ण है ।

सरदार के शब्दों में दाहर का चरित्र—

“तुम क्या जानो, महाराज दाहर कितने प्रजा-रक्षक है, जानी और चीर हैं । उनके राज्य में शेर और बकरी एक घाट पानी पीते हैं ।”^१ सरदार के संवाद द्वारा दाहर की प्रजा के प्रति स्नेह-भावना, समान दृष्टि आदि चारित्रिक विशेषताएँ ज्ञात होती है ।

इसी प्रकार कमला के द्वारा प्रतिया के चरित्र का पता चलता है । कालकाचार्य, विक्रमादित्य, परमाल, सूरज, बर्हि आदि का चरित्र उनके क्रिया-कलापों से ही ज्ञात होता है । सोमेश्वर, चन्द्रकेतु, परमाल, कासिम के चरित्र में आपसी गुणों को व्यक्त किया गया है । परिस्थितियों के अनुसार चरित्रों में विकास और ह्लाम भी दिखाया है । उनके नाटकीय कथोपकथनों के द्वारा एक ओर पात्रों के चरित्र पर प्रकाश पड़ता है और दूसरी ओर वस्तु का विकास में सहायता मिलती है । ‘क्रान्तिकारी’ नाटक के कथोपकथनों की बौद्धिकता, वक्रता,

१. ‘सगर-विजय’, पृ० ५१

२. ‘दाहर अथवा सिन्ध-पतन’, पृ० ५

व्यंग्य, वैदग्ध्य आदि नाटक को सजीव बनाते हैं। प्रस्तुत नाटक में दिवाकर के संवाद प्राणमय, सुगुम्फित और सार-गर्भित हैं।

भट्टजी के प्रायः सभी नाटकों में अधिकशासक सवाद प्रभावोत्पादक हैं। वे पात्रों के चरित्र-विकास और कथानक के विस्तार में यथेष्ट सहायता देते हैं। उनके नाटकीय पात्र परस्पर के सम्भाषणों एवं कार्यों से अपने मनोगत भावों को स्पष्ट करते हुए अपना व्यक्तित्व प्रकट करते हैं। यद्यपि उनके संवादों में पर्याप्त सजीवता है, तो भी कहीं-कहीं अनावश्यक रूप से विस्तृत होने के कारण कुछ खटकते हैं। वे घटना-व्यापार और नाटकीयता की दृष्टि से अनावश्यक प्रतीत होते हैं—

“कहीं सत्य रूप से स्पष्ट, कहीं असत्य रूप से अस्थिर, कहीं कोमलागिनी वीरागता के समान छलमयी, समय के उलट-फेर में, हिम्मा की उग्रता में, दयालुता के आँचल में, स्वार्थ के उत्संग में, उदारता की ओट में, धन-रत्न के प्रलोभन में राजनीति अपनी कार्य साधना में सन्नद्ध रहती है, यह चरों के चक्षुओं से, न्याय के कान से, निश्चय के मुख से, सन्देहमय सकल से सबका निर्णय करती है।”

दाहर अथवा सिन्ध-पतन के अतिरिक्त विक्रमादित्य में साठे तीन पृष्ठ तक के संवाद एक ही पात्र करता है। शरु-विजय में भी कहीं-कहीं पर संवाद बहुत लम्बे हो गए हैं, जैसे प्रथम अरु के चतुर्थ दृश्य में सौम्या के कुछ सम्भाषण तथा प्रथम अरु के पंचम दृश्य में मखलिपुत्र के संवाद। वार्तालाप के बीच में इस प्रकार के लम्बे-लम्बे भाषण कथोरुथन के विषय की प्रकृति के वेग अथवा गति में, कथानक की प्रगति में बाधा डालते हैं; परन्तु इसका कारण भट्टजी की सरस भावुकता ही है।

भट्टजी के संवाद रसानुकूल हैं। जहाँ वीररस का प्रसंग है वहाँ भट्टजी ने उम्मी रस के अनुसार पदावली, भाषा एवं भाव-योजना का प्रयोग किया है, और जहाँ पर शृङ्गार का वर्णन है कथोरुथनों की पदावली कोमलकांत

एव सरस है । मधुर और कोमल शब्दों का प्रयोग है । शान्तरस के अनुकूल गम्भीर एव 'शान्त वातावरण दिखाने की चेष्टा की गई है ।

रगमंच की दृष्टि से नाटकों में स्वगत-कथनों का अनेक विद्वान महत्त्व नहीं मानते । ऐसे स्वगत-कथन जो रगमंच पर अन्य पात्रों की उपस्थिति में किसी पात्र द्वारा व्यक्त किए जाते हैं अवश्य ही अस्वाभाविक होते हैं, किन्तु जहाँ पात्र अकेला ही रगमंच पर उठनेवाले भावों को व्यक्त करता है, वहाँ वे स्वगत अस्वाभाविक नहीं कहे जा सकते । भट्टजी के आरम्भिक नाटकों में स्वगत-कथनों की भरमार है, जिनसे नाटकीय प्रभाव कम हो जाता है । विक्रमादित्य में पहले अंक के दूसरे दृश्य में सोमेश्वर का डेढ़ पृष्ठ, तीसरे दृश्य में विक्रमादित्य का साढ़े तीन पृष्ठ, तीसरे अंक के दूसरे दृश्य में चेगी का डेढ़ पृष्ठ, चौथे अंक के पहले दृश्य में प्रधानमन्त्री का डेढ़ पृष्ठ, पाँचवें अंक के दूसरे दृश्य में विक्रमादित्य का दो पृष्ठ का स्वगत-भाषण है । ये सभी स्वगत-भाषण पात्र अकेले बैठे-बैठे ही करते हैं । 'विक्रमादित्य' नाटक के पहले अंक के दूसरे दृश्य में चन्द्रकेतु स्वगत-भाषण करता है, उसके प्रत्युत्तर में सोमेश्वर भी स्वगत-भाषण करता है । अनेक स्वगत-कथनों में अपने सामने बैठनेवाले को विपरीत ही बातें कही गई हैं । 'दाहर' में 'विक्रमादित्य' के सहस्र विरोधी स्वगत नहीं है फिर भी स्वगत-कथनों की भरमार है । पहले अंक का दूसरा दृश्य दाहर के दो पृष्ठ के स्वगत से आरम्भ होता है । दूसरे अंक के प्रथम दृश्य का आरम्भ हैजाज के एक पृष्ठ के एक स्वगत से होता है । चौथे अंक के दूसरे दृश्य में युवराज जयसाह भी दो पृष्ठ का स्वगत कहकर अपने अधिकार का उपयोग कर लेता है । 'सगर-विजय' में अन्तर्द्वन्द्व दिखाने के कारण लेखक को स्वगत का बहुत अधिक सहारा लेना पड़ता है । अनेक दृश्य स्वगत से ही आरम्भ होते हैं जो दो-तीन पृष्ठों तक चलते हैं । 'मुक्ति-पथ' और 'शक-विजय' में यह प्रवृत्ति कम हो गई है । एक-दो स्वगत-कथन आए हैं । उदाहरण के लिए शक-विजय में द्वितीय अंक के दूसरे दृश्य में तथा तृतीय अंक के तीसरे दृश्य में आचार्य कालक के स्वगत-कथन, तृतीय अंक के चौथे दृश्य में सरस्वती के स्वगत-भाषण जोकि नाटकीय दृष्टि से अस्वाभाविक प्रतीत होते हैं । 'मुक्तिदूत' के कथोपकथन प्रायः सजीव, सबल

श्रीर सार्थक हैं। इस नाटक मे लेखक ने आधुनिक सिद्धान्तानुसार स्वगत का प्रयोग यथासम्भव कम करने का यत्न किया है। केवल दो-तीन अवसरो पर ही सिद्धार्थ अथवा गोपा स्वगत का प्रयोग करते हैं और वह भी तब जबकि स्वगत की योजना अनिवार्य प्रतीत होती है। जैसे द्वितीय अंक के चौथे, पाँचवें तथा छठे दृश्यों मे। 'कमला' मे यह प्रवृत्ति दूसरे रूप मे है, यथा, एक पात्र के स्वगत-कथन द्वारा अन्य के चरित्र पर प्रकाश डाला हे। कमला प्रतिमा के श्रीर देवनारायण कमला के चरित्र का उद्घाटन स्वगत द्वारा ही करते हैं। भट्टजी के नाटकों मे ये स्वगत-कथन कही-कही अरोचकता एव अस्वाभाविकता उत्पन्न कर देते हैं, क्योंकि वे आवश्यकता से अधिक लम्बे हो गए हैं। भट्टजी ने नाटकों में परिस्थिति के अनुसार अनेपथ्य-भाषित और आकाश-भाषित का भी प्रयोग किया है। उदाहरणतया, आकाश-भाषित—

“विक्रम—(अकाश की ओर देखकर) पिता ! पूज्य पिता ! क्या आप यह स्पष्ट रूप से नहीं देख रहे कि मैंने भाई का कुछ भी अपकार नहीं किया। हा हन्त !”

अन्त मे सक्षेप मे कहा जा सकता है कि भट्टजी के नाटकीय कथोपकथन अभिनय की दृष्टि से अत्यन्त सफल कहे जा सकते हैं। उनके नाटकों के कथोपकथन उद्देश्यपूर्ण हैं, नाटकीयता से युक्त हैं।

रंग-संकेत—यह नाटक की एक ऐसी विशेषता है जिसके द्वारा नाटक रंगमंच के अधिक उपयुक्त हो जाते हैं। भट्टजी ने अपने सभी पूर्ववर्ती और परवर्ती नाटकों मे इसका पूर्ण रूप से निर्वह किया है और निरन्तर स्थान, वातावरण, समय, दृश्य-विधान, पात्रों की वेशभूषा, मुखाकृति, कथोपकथन आदि के सम्बन्ध में संकेत देते गए हैं। आरम्भिक रचनाओं मे राजमहल, राज-दरबार, शयनकक्ष, वन आदि स्थान-सूचक शब्दों का प्रयोग किया; किन्तु धीरे-धीरे अपने नाटकों में उन्होंने स्थान की पूरी सज्जा की है। दृश्य को सँजोकर सामने रख देते हैं, जिसके परिणामस्वरूप एक ओर जहाँ नाटक के निर्वेशन मे

२. 'विक्रमादित्य', पृ० २१

सहायता मिलती है वहाँ दूसरी ओर पाठक या दर्शक को अपने सम्मुख दृश्य का साक्षात्कार हो जाता है। यथा —

“श्रवन्ती मे महाकालेश्वर के मन्दिर से कुछ दूर उद्यान मे एक कुटीर ।
लता, पल्लवो और पुष्पो से आच्छादित उस कुटीर के प्राण्य मे काष्ठपीठ पर
व्याघ्रचर्म विद्या है । योगी मयलिपुत्र प्रथः दर्शनार्थी भक्तो क लिए इसी स्थान
पर बैठते है । इसीलिए काष्ठपीठ के चारो ओर दूर तक उपलिप्त भूमि मे
कुशासन विद्ये है । दूर तक निर्जनता, कभी-कभी महाकाल के मन्दिर का
घंटानाद ध्वनित होकर प्रदेश की निर्जनता मे व्याघात डाल देता है.....
आदि ।”

इस प्रकार दृश्य का सम्पूर्ण चित्र रंग-संकेत के द्वारा स्पष्ट हो गया है और
पाठको के लिए वातावरण भी तैयार हो जाता है । भट्टजी के नाटको मे रंग-
निर्देश लम्बे और व्यापक है ।

भट्टजी के नाटक के रंग-संकेतों मे स्थान, वातावरण और पात्र के
व्यक्तित्व-सम्बन्धी सभी ज्ञातव्य बातें, सूक्ष्म तरव, कार्य-कलाप, घंटेने की स्थिति
तक दी जाती है । रंग-निर्देश मे ही पात्रो का चित्रण सक्षिप्त किन्तु अपने-आप
मे पूर्ण होता है—मुक्तिदूत मे गोपा का चित्र पूर्ण रूप से अंकित हो जाता
है—

“उद्यान मे गोपा और उसकी दो सखियाँ विद्यमान है । गोपा बैठी है एक
भूले पर, सामने विद्ये हुए आसनो पर वाद्य-साधनो के साथ सखियाँ बैठी हैं ।
गोपा कुछ उन्मन है, सखियाँ उसे प्रसन्न करने का प्रयत्न कर रही है । सब
कन्याओ की वेशभूषा सुन्दर, कटि के नीचे रेशमी वस्त्र, स्तन चोली से ढके हुए,
बाल लहराते हुए और फूलो से गुथे हुए । एक के सिर पर एक वेणी है, दूसरी
के दो । शरीर पर आभूषण । गोपा सत्रह साल की, उभरे हुए यौवन की, शाल-
गम्भीर आकृति की वयस्क बाला है । उसके केशपाश फूलो से गुथे हुए सहज,
सतेज, सुन्दर मुखाकृति, गेहुआँ रंग, दुबली देह्यष्टि, विशाल नेत्र गहराई लिए

कर्ण-विस्फारित बैठी सोच रही है। हाथ में एक फूलों की माला है जिसके एक-एक फूल को मानो ध्यान से देख रही है, कभी ध्यानस्थ हो जाती है, कभी सखियों की ग्रोर देखने लगती है।”

भट्टजी के अन्य नाटको में अभिनयशीलता की कमी नहीं। उनके सभी नाटको के रंग-सकेत अभिनय और भाव-प्रकाशन के लिए अत्यधिक सहायक सिद्ध होते हैं।

संगीत और काव्य तत्त्व की दृष्टि से उनकी वाद की रचनाएँ आरम्भिक रचनाओं की अपेक्षा अधिक सफल हैं। उनके गीतों में नाटकीय उपयुक्तता सफलता से अंकित हुई है। उनके नाटकीय गीत वातावरण, प्रसंग, पात्र के चरित्राकन और मनोदशा से पूर्णतः सम्बन्धित हैं। नाटको में विद्यमान संगीत तत्त्व ने ही उनके नाटको को वास्तविक दृश्य-काव्य का रूप दिया है। अनेक दृश्य जो रंगमंच पर प्रदर्शित नहीं किए जा सकते, उनका प्रदर्शन भट्टजी ने संगीत तत्त्व के द्वारा किया है। यद्यपि भट्टजी ने संगीतात्मकता और स्थिति का पूरा-पूरा ध्यान रखा है, पात्रों के आन्तरिक एवं बाह्य दोनों ही व्यक्तित्वों को स्पष्ट किया है, कथा की गतिशीलता में अपूर्व योग दिया है। फिर भी आरम्भिक नाटकों में गीतों की प्रधानता है। ऐसा प्रतीत होता है मानो भट्टजी के दाहर और विक्रमादित्य के पात्रों को तो गाने का ही रोग है, जो अभिनय की दृष्टि से भी उकता देने वाला है। सामूहिक रूप से कहा जा सकता है कि कुछ गीतों को छोड़कर शेष सभी गीत रंगमंच की दृष्टि से सफल हुए हैं।

इनके अतिरिक्त भारतीय नाट्यशास्त्र-मनीषियों ने अभिनय के चार प्रकार बताए हैं—

१. आंगिक अभिनय से आशय शरीर के विभिन्न अङ्गों से है। शरीर के भिन्न-भिन्न अङ्गों का संचालन, विभिन्न रसों के अनुकूल दृष्टि में परिवर्तन, हँसना रोना, लज्जित या सकुचित होकर दृष्टि नीची कर लेना आदि कायिक चेष्टाएँ इसी के अन्तर्गत आती हैं। भट्टजी ने स्थान-स्थान पर कोष्ठकों में

आंगिक अभिनय के लिए संकेत दिये हैं। अपने नाटकों में जहाँ-जहाँ लज्जित और सकोच से सिर नीचा करना, चौककर, तलवार आदि खींचकर, मदिरा-पात्र रखकर, इज्जत करके, मसनद के राहारे बैठकर आदि शब्दों और वाक्यांशों का प्रयोग किया है वहाँ आंगिक अभिनय को पूर्णता दी है।

२. वाचिक अभिनय का सम्बन्ध वाणी से है। वचन या स्वर में विविधता लाना ही वाचिक अभिनय के अन्तर्गत आता है। भट्टजी के नाटकों में जहाँ-तहाँ—प्यार भरे उल्लहनों से, व्यग्य-भरे स्वर में, उपेक्षापूर्वक, परिहास से, क्रोध से दौत पीसकर, कठोर शब्दों में, प्रसन्न होकर आदि शब्द-योजना का प्रयोग वाचिक अभिनय के अन्तर्गत आता है।

३. सात्विक अभिनय में सात्विक भावों—स्वेद, रोमांच, कम्प, स्तम्भ, अश्रु आदि के अभिनय का भाव रहता है। भट्टजी ने इसके अन्तर्गत खोई हुई सी खड़ी है, भावाभिभूत होकर, आँखों में अश्रु भरकर, रोमांच आदि शब्दावली का प्रयोग किया है।

४. आहार्य में वेश-भूषा, आभूषण, वस्त्र आदि साज-सज्जा का संकेत होता है। भट्टजी ने आहार्य के संकेत यथा—जार्जेट की साड़ी, माथे पर बिन्दी, कानों में डायमण्ड-क्रास-इयरिंग, लाल रंग की चपल आदि अपने नाटकों में प्रयुक्त किए हैं।

संक्षेप में कहा जा सकता है कि भट्टजी की नाट्यकला का क्रमिक विकास हुआ है। उनके आरम्भिक नाटकों की अभिनय कला आदि निर्बल है, उनकी कथा का गठन भी शिथिल है, दृश्य-विधान भी जटिल है, स्वगत एवं अनावश्यक गीतों की भारमार है; परन्तु धीरे-धीरे उनके नाटकों की कथा में कसाव, दृश्यों का सरल विधान, स्वगत कथन व अनावश्यक गीतों की कमी, सफल अभिनय के लिए कार्य-व्यापार, कौतूहल, जिज्ञासा और अचानक घटनेवाली घटनाओं का होना आदि सभी दृष्टि से उनकी कला में विकास हुआ है। उनके नाटकों के आरम्भ और अन्त भी प्रभावोत्पादक हैं। कुल मिलाकर कह सकते हैं कि नाटकों के तत्त्वों के आधार पर भट्टजी के नाटक सफल हैं।

प्रस्तुत अध्याय का सार

भट्टजी ने अपने नाटकों के लिए विस्तृत क्षेत्र चुना। ऐतिहासिक, पौराणिक और समाजिक आदि सभी को उनका वर्ण्य विषय बनाया। राजनीतिक, ऐतिहासिक और पौराणिक नाटकों के द्वारा भट्टजी ने वर्तमान परिस्थितियों पर प्रकाश डाला है। अपने नाटकों द्वारा राष्ट्रीय जीवन को उन्नत करने के लिए उत्तम आदर्श प्रस्तुत किये हैं। भारत में प्राचीन काल से लेकर आज तक किस प्रकार धार्मिक, समाजिक और वर्गवाद आदि के वैमनस्य, धार्मिक असहिष्णुता, रूढ़ियाँ आदि पतन की ओर उन्मुख करते रहे—यही उनके ऐतिहासिक, पौराणिक नाटकों की कथा है। अपने नाटकों की विषय वस्तु के सम्बन्ध में भट्टजी का कथन इस प्रकार है—

“हमारी जातीयता में धर्मवाद की निकम्मी-थोथी रूढ़ियों ने हमें विवेक से गिरा दिया है। मनुष्यत्व से खींचकर दासता, भ्रातृ-विद्रोह, विवेक-शून्यता के गड्ढे में ले जाकर पीस दिया है।”^१

सामाजिक नाटकों में समाज के खोखलेपन और उनकी कुत्साओं का यथार्थ चित्र अंकित किया है।

भट्टजी के नाटकों को भारतीय और पाश्चात्य मनीषियों द्वारा निर्धारित नाटक के तत्त्वों के आधार पर परखने से ज्ञात होता है कि उनके नाटकों की आत्मा भारतीय और शरीर पाश्चात्य से प्रभावित है।

पात्र—भट्टजी के पात्रों के चरित्र-चित्रण की सबसे बड़ी विशेषता है कि पात्रों के ऐतिहासिक और पौराणिक होते हुए भी उनके चरित्र अत्यन्त विकसित दिखाए हैं। उनके पास मानव का हृदय है। वे अपने ऐतिहासिक और पौराणिक व्यवृत्तत्व को सुरक्षित रखते हुए भी वर्तमान जीवन का प्रतिनिधित्व करते हैं। यद्यपि भट्टजी के ऐतिहासिक पात्रों के जीवन में उत्थान-पतन, मानस का द्वन्द्व और भाव-संघर्ष आदि पर्याप्त मात्रा में मिलता है किन्तु उनमें

१. ‘शक-विजय’, भूमिका, पृ० ४

साधारणीकरण के अनुसार ही अधिकतर चरित्रों का निर्माण किया है।

उनके ऐतिहासिक, पौराणिक पात्रों को सचकाया नहीं जा सकता, किन्तु भट्टजी ने गीण पात्रों को अपनी रचि का विषय बनाया है। प्रमुख पात्रों को गन्तव्य लक्ष्य की ओर ले जाने के लिए उन्होंने काल्पनिक पात्रों का निर्माण किया है। ऐतिहासिक पात्रों को तोड़ने-मरोड़ने का बहुत कम प्रयत्न है। अम्बा और सगर-विजय में यदि तोड़ा भी है तो उसे बड़ी कुशलता से ऐसा जोड़ दिया है कि उनका पार्थक्य मालूम नहीं होता।

प्रतीकात्मक साकेतिक नाटकों में काम, जरा, वामना, यौवन, आगन्तुक, विचारक, स्त्री, स्मृति, युवती, जवानों सबका काल्पनिक प्रतीक है। नाटककार ने सबसे अधिक रचना-चातुर्य इन्हीं पात्रों के निर्माण से प्रदर्शित किया है।

भट्टजी के स्त्री पात्रों में प्रेम के अतिरिक्त मानव-हृदय की अन्य उदात्त वृत्तियाँ भी हैं। जातीय गौरव, राष्ट्र-प्रेम और विश्व-कल्याण-कामना आदि उदात्त वृत्तियों से उनकी नारियाँ गौरवशालिनी हैं। वे अपनी सत्प्रेरणा से पुरुषों का मार्ग प्रदर्शित करती हैं।

इसके अतिरिक्त भट्टजी ने अपने पात्रों के गुणों और स्वभाव के अनुरूप ही नामों का चयन किया है। पात्रों के सामाजिक और बौद्धिक स्तर के अनुसार ही उनके चारों ओर अनुकूल वातावरण रहता है। राजा, धनी व्यापारी, जमींदार, ताल्लुकेदार आदि का रतार मध्यम वर्गवाले डाक्टरों, वकीलों, मजदूरों आदि से भिन्न है।

भाषा—भट्टजी के नाटकों की भाषा विशुद्ध हिन्दी है। संस्कृत के पंडित होने के कारण उन्होंने अपनी भाषा में संस्कृत के तत्सम शब्दों का विशुद्ध प्रयोग किया है। उनका शब्द-चयन अत्यन्त सयत, भावानुकूल और प्रभावपूर्ण है। रस और प्रसंग के अनुसार ही उनकी भाषा में कभी प्रसाद, कभी माधुर्य और कभी ओजगुण की प्रधानता रहती है। तत्सम-प्रधान भाषा होने पर भी क्लिष्ट नहीं है। उनके शब्द सरल और भावव्यञ्जक होते हैं। साकेतिक भाषा का प्रयोग दर्शकों के पाठकों को दृष्टि में रखकर किया है। अतः उनकी भाषा

सरल, स्वाभाविक, प्रसाद, ओज और माधुर्यगुण-युक्त तथा प्रवाहपूर्ण है।

देश, काल और पात्रों की स्थिति, उनके सामाजिक, शैक्षिक और बौद्धिक स्तर के अनुकूल शब्द-योजना भट्टजी के नाटकों में मिलती है। ऐतिहासिक, पौराणिक नाटकों में काल के अनुसार संस्कृत, अंग्रेजी, उर्दू, फारसी और अरबी शब्दों का प्रयोग करवाया है। उनकी सरल भाषा में लाक्षणिकता, भाव की व्यञ्जना अत्यन्त गम्भीर है।

कथोपकथन—उनके सवाद नाटकोच्चित सभी प्रयोजनों की पूर्ति करते हैं। वे कथानक को अग्रसर करते हैं, छोटे और गतिशील हैं, चरित्र-चित्रण में पूरा योग देते हैं। भट्टजी के कथोपकथन नाटकीयता, क्षिप्रता, लघुता, कथा के अभीष्ट को स्पष्ट करने की क्षमता, पात्रों के चरित्र-चित्रण एवं अन्तर्द्वन्द्व को स्पष्ट करने की क्षमता, कथा को विकसित कर अन्त की ओर अग्रसर करने की क्षमता, सरलता, पात्रानुकूलता आदि से युक्त है।

शैली—भट्टजी के नाटक वियोगान्त, सयोगान्त और प्रसादान्त शैली पर आधारित हैं।

अभिनय—अभिनय की दृष्टि से भट्टजी के नाटक सफल हैं। उनके रंग-सकेत अत्यन्त व्यापक हैं, दृश्यों का निर्माण सरल व सहज है। पात्रों के वाचिक अभिनय के साथ-साथ आंगिक और सात्विक अभिनय भी स्वाभाविक है। शास्त्र-वर्जित दृश्यों का प्रायः अभाव है। नाटकों का कनेक्चर सक्षिप्त है जो सरलता से अभिनीत हो जाते हैं। भट्टजी के नाटकों का अनेक बार अभिनय हो चुका है।

निष्कर्षतः कह सकते हैं कि भट्टजी के ऐतिहासिक, पौराणिक और सामाजिक नाटक नाटकीयता की दृष्टि से सफल हैं।

३ | भावनात्त्व और गीतिनाट्य

संस्कृत काव्य-शास्त्रियों ने गद्य और पद्य दोनों को काव्य की परिधि के अन्तर्गत रखा है और दोनों के रचयिताओं को कवि नाम से विभूषित किया है। काव्य की इन दोनों विधाओं का लक्ष्य समान रूप से पाठक या सहृदय को रसानुभूति कराना होता है। जिसमें कविता के साथ साथ रूपक का समावेश भी हो उसे काव्य-रूपक या गीतिनाट्य कहते हैं। रामगोपालसिंह चौहान के अनुसार—

“भावनाट्य वे रचनाएँ हैं, जिनमें भावमयता, अनुभूति की तरलता और पात्रों के आन्तरिक संघर्ष का विशेष ध्यान रखा जाता है। भावनाट्यों में मानसिक, कायिक, वाचिक तीनों माध्यमों द्वारा मानव अनुभूतियों की अभिव्यक्ति की जाती है। दूसरे शब्दों में भावनाट्य वह नाटक है जो अपने आन्तरिक अनुभवों से प्रेरित होकर बाह्य जगत् में अपना मानस रूप स्थापित करता है। इसके द्वारा हृदय की तरंग प्रकृति या जीवन की बाह्याभिव्यक्ति से समन्वित होकर कायिक, वाचिक और मानसिक अभिव्यक्ति करती है। भावनाट्यों में सदैव मनोवेग एक तरंग की भाँति वाणी से अभिव्यक्त होते हैं और आंगिक विकार तदनु रूप अभिनय करते चलते हैं। अतः भावनाट्यों में प्रतीकों का होना आवश्यक है। प्रतीकों के माध्यम से जितनी तीव्र अभिव्यक्ति होगी उतना ही भावनाट्य सफल और गम्भीरता से परिपूर्ण, मार्मिक होगा।”

विनयमोहन के अनुसार—

“यद्यपि गीति और भावनाट्य दोनों में ही गीत तत्त्व उनका प्राण-स्पन्दन होता है तो भी भावनाट्य के लिए अथ से इति तक गीत अपेक्षित नहीं है।

संस्कृत में भावनाट्यो का अच्छा प्रचलन था। 'कपूरमंजरी', 'मालविका अग्नि-मित्र' 'विक्रमोर्वशीय' आदि इसी कोटि के नाटक हैं। गीतिनाट्य में गीतात्मकता के अतिरिक्त एक गुण चाहिए—वह है नारी का बाहुल्य। साथ ही उसकी नायिका नारी होती है और रस उसका होता है 'रसराज शृंगार'। रचनातंत्र की दृष्टि से यही भावनाट्य कहलाता है।^१

श्री रामकृष्ण भारती के शब्दों में कहा जा सकता है—“ऐसे नाटकों में न कथा की प्रधानता होती है न घटनाओं की प्रधानता। एकाकी नाटकों के समान इनमें भावों का एकीकरण तथा अन्तर्जगत् के भावों का उथल-पुथल अथवा सघर्ष ही प्रधान होता है। ऐसे नाटकों की गतियाँ उनके भावों को अधिक सुन्दर तथा आकर्षक बनाने का प्रयत्न करती हैं। उनमें शारीरिक प्रदर्शन की अपेक्षा मानसिक चिन्तन की ही प्रधानता होती है। प्राकृतिक दृश्य तथा उनका आकर्षक वर्णन इस चिन्तन में सहायक सिद्ध होता है।”

उपर्युक्त विवेचन के आधार पर कहा जा सकता है कि भावनाट्य में सदैव मनोवैग एक तरफ की भाँति वाणी से अभिव्यक्त होते हैं, और आंगिक विकार तदनुरूप अभिनय करते चलते हैं। इसलिए भावनाट्यो में प्रतीकों का होना अत्यन्त आवश्यक है। प्रतीकों द्वारा जितनी तीव्राभिव्यक्ति होगी वह भावनाट्य उतना ही अधिक गहरा एवं मार्मिक होगा।

संक्षेप में भावनाट्य के तत्त्व निम्न हैं—

भावनाट्य में गीतिनाट्य के सहस्र ही वैयक्तिकता की प्रधानता होती है। वैयक्तिकता के साथ-साथ भावातिरेकता का होना अत्यावश्यक है। भावातिरेक ही गीतिनाट्यो और भावनाट्यो की प्राणभूत विशेषता है। भावात्मक क्षणों के चित्रण के लिए ही इस काव्य का विकास हुआ। भावनाओं के विविध रूपों को विविध छायाओं में चित्रित करना ही गीतिनाट्य का प्रमुख लक्ष्य है।

चित्रोपमता—प्रत्यक्ष चित्र-योजना के अतिरिक्त ऐन्द्रिक अनुभूतियों के चित्र

^१ 'दृष्टिकोण', पृ० ११४

भी होने चाहिए। ध्वन्यात्मक चित्रोपमता भी रखी जा सकती है।

मानसिक संघर्ष या अन्तर्द्वन्द्व की प्रधानता होने पर भी बाह्य संघर्षों की योजना सर्वथा उपेक्षणीय नहीं है। गीतिनाट्यों का सम्पूर्ण सौन्दर्य पात्रों के मानसिक संघर्ष या अन्तर्द्वन्द्व के चित्रण में होता है। उरामें बाह्य संघर्षों के चित्रण के लिए अधिक अवकाश नहीं होता।

अभिव्यक्ति में नाटकीयता का होना आवश्यक होता है। इस कोटि के काव्य रूप के प्रत्येक कथन में—चाहे वह स्वगत हो या प्रकाशित—नाटकीयता का होना आवश्यक है। इमळे दृश्य भी नाटकीय ढंग से प्रारम्भ हुए हों और उनका अन्त भी नाटकीय ढंग से किया गया हो। इस दृष्टि से भट्टजी के गीतिनाट्य बहुत सफल हैं।

अभिनय—यह एक नाट्य-रूपक है, अतः इसमें अभिनय का होना परमावश्यक है। इममें एक नहीं अनेक छोटे-छोटे दृश्य होने अनिवार्य है।

भावनाट्य के उपर्युक्त तत्त्वों के आधार पर भट्टजी के नाटकों का विवेचन करेंगे।

हिन्दी नाट्य-साहित्य में भट्टजी का विशेष योगदान उनके भावनाट्य और गीतिनाट्य विश्वामित्र, मत्स्यगधा, राधा, कातिदास आदि हैं, जिनमें बुद्धि-तत्त्व की अपेक्षा हृदय तत्त्व की प्रधानता है। इसके साथ ही अन्तर्जगत् में उठने-वाले नाना घात-प्रतिघातों, वासना, विवेक और नैतिकता का संघर्ष है। अन्तर्द्वन्द्वों को चित्रित करने में भट्टजी पूर्णतः सफल हैं। इन भावनाट्यों में न घटनाओं की प्रधानता है न कथा का विस्तार ही, प्रत्युत मानव जीवन के चिरन्तन सत्य, अनुभूतियों और आन्तरिक संघर्षों की विवेचना है। बाह्य संघर्ष केवल आन्तरिक संघर्ष को तीव्रतर करने के लिए है। प्रेम, वासना, अहं के विविध रूप कहीं सम्भाषण में, कहीं विद्रोह में, कहीं आत्म-तर्कलीनता में सहज-स्वाभाविक रूप में प्रस्तुत हुए हैं। इन नाटकों में पात्र अपने हृदयगत संघर्षों को प्रकृति के प्रतीकों द्वारा व्यक्त करते हैं। इन भावनाट्यों में प्रकृति के माध्यम द्वारा मानव मन की प्रवृत्तियों का विश्लेषण है।

कथावस्तु—‘मत्स्यगधा’ भट्टजी का अत्यन्त लोकप्रिय और सौन्दर्य से

मत्स्यगन्धा के अन्तःकरण में उठनेवाला तूफान एकदम अपने चरमोत्कर्ष पर पहुँच जाता है और ऐसा प्रतीत होता है मानो इसी के फलस्वरूप सर्वत्र अन्धकार छा जाता है। इस मानसिक और प्राकृतिक अन्धकार के बीच ये ध्वनियाँ गूँजती हैं—

“एक आवाज—नाथ, यह कन्यकात्व,
दूसरी आवाज—वह भी कलकहीन।
पहली आवाज—नाथ, वह इष्ट मुझे।
दूसरी आवाज—एवमस्तु, एवमस्तु—
पहली आवाज—एवमस्तु, एवमस्तु।”

इन शब्दों में आत्मसमर्पण से पूर्व मत्स्यगन्धा के मन में उठते हुए भावों और विचारों की गूँज है।

चौथे दृश्य में मत्स्यगन्धा यौवन का अनुभव करती हुई अपने पिछले कृत्यों पर विचार करती है। पाँचवें दृश्य में समय पाकर मत्स्यगन्धा राजा शान्तनु की पत्नी के रूप में आती है और शीघ्र ही वैधव्य को प्राप्त होती है। अनन्त यौवन का वरदान शाप सिद्ध होता है। वैधव्य के परिणामस्वरूप यौवन की अग्नि में भूलसती हुई कहती है—

“यौवन के सागर का अन्त ही नहीं है कहीं
मेरा मन तूफानों में उड़ा हुआ जा रहा।
मेरा स्वर्ग हीन हुआ हाय, पुण्य पाप बना
आशा और उमग हुईं भार है अनन्त का।”

इस प्रकार इसमें यौवन की दुर्दमनीय लालसा और समाज के बन्धनों से उसका संघर्ष दिखाने के पश्चात् अन्त में उसकी पराजय का दिग्दर्शन कराया गया है। इस नाटक में प्रतिभासम्पन्न भट्टजी ने नारी के हृदय में होनेवाले संघर्ष का चित्रण किया है। डा० नगेन्द्र के शब्दों में—“यौवन की दुरभि-

१. 'विश्वामित्र और दो भावनास्थ', पृ० ६३

२. वही, पृ० ७३

18 समस्त ससार को अपने में समा लेने की उत्कट अभिलाषा का नर्तन 'धा' की प्रेरक भावना है।¹⁸ नारी जिस रूप और यौवन को एकमात्र एवं अभीष्ट समझती है, वैधव्य में वही उसके जीवन का हाहाकार बन है। सक्षेप में इसमें मत्स्यगंधा और पाराशर ऋषि के अन्तःपट की नाम लालसा, सेक्स का विश्लेषण, प्रकृति की उन्मुक्त पुकार, समाज का बन्धन, यौवन का संघर्ष, यौवन की दुविधा और मनोवेगों का मार्मिक है।

दृष्टी के भावनात्मक 'मत्स्यगंधा' में नारी के हृदय में होनेवाले संघर्ष का चित्रांकन है। एक ओर उसके मन में चिर-यौवन और स्वच्छन्द आचरण तथा है और दूसरी ओर प्रकृति तथा समाज की शक्तियाँ उसे बन्धन में का प्रयत्न करती हैं। अन्त में नारी की लालसा प्रकृति की शक्ति के हार मान लेती है। अतः वस्तु-योजना की दृष्टि से 'मत्स्यगंधा' बहुत उच्च भावनात्मक है। भावनात्मक के प्राणतत्त्व अन्तर्द्वन्द्व एवं संघर्ष की अन्त तक सफल अभिव्यक्ति हुई है। संघर्ष क्षणों के सफल निर्वाह में भी की काव्यात्मक प्रतिभा ने पूर्ण योम दिया है। प्रकृति के भव्य चित्र मत्स्यगंधा की भावमय सृष्टि भट्टजी की कवित्व शक्ति के परिचायक एक के गीत न केवल गेय और काव्य के गुणों से ओत-प्रोत है अपितु मनोवेगों और मानसिक संघर्ष की अभिव्यक्ति भी करते हैं।

विश्वामित्र की कथावस्तु भी प्रतीकात्मक है। नाटककार के अनुसार मात्र 'पुरुष' है, मेनका 'नारी' है और उर्वशी उन दोनों के बीच संघर्ष का है। विश्वामित्र अहंकार, बल, शक्ति, अभिमान और नर का प्रतीक का प्रेम, कोमलता, भाव-प्रबलता, नम्रता और नारी जीवन का प्रतीक नारी का जो संघर्ष अनादि काल से चला आ रहा है वही इस भाव-की आधार-शिला है। प्रस्तुत नाटक में जहाँ एक ओर पुरुष अपने की रक्षा के लिए नये-नये विकासों को अपनाता है वहाँ नारी अपने

सौन्दर्य-आकर्षण के द्वारा अपने अस्तित्व की रक्षा करती है ।

प्रस्तुत भावनाट्य में विश्वामित्र और मेनका की शापित प्रेम-लीला का उन्मेष है जिसके मयोग से शकुन्तला की सृष्टि होती है । विश्वामित्र हिम-शिखर की तलहटी में देवदारु के नीचे समाधि में लीन है । वे अपने तेज से गर्वित होते हुए सबको नुच्छ समझते हैं । यथा—

‘बुझ सकते रवि मेरे भृकुटि-निपात से
फट सकता ब्रह्माण्ड एक संकेत पा ।’^१

यही नहीं इस अपार सृष्टि की रचना करने की शक्ति का अनुभव करते हैं । इस ग्रह के वशीभूत होकर विश्वामित्र विश्व को अपने वश में करने के लिए पुनः समाधिस्थ हो जाते हैं, परन्तु ब्रह्मा और इन्द्र को इस प्रकार के आधिपत्य से कोई सहानुभूति नहीं । अतः विश्वामित्र की तपस्या भंग करने के लिए वे मेनका और उर्वशी की अवतारणा करते हैं । उर्वशी विश्वामित्र से घृणा करती है क्योंकि विश्वामित्र स्वार्थ के कारण ही ध्यानावस्थ होते हैं । उसमें सब पर शासन करने की तीव्र लालसा है । वह कहती है—

“मैं करती हूँ घृणा मनुज से इसलिए
जग का साधन हमें बना सुख ले रहा ।”^२

उर्वशी पुरुष को अत्याचार, दम्भ को स्वीकार नहीं करती—

“जब नारी, नर दोनों ही से सृष्टि है,
एक बड़ा, छोटा हो क्योकर दूसरा !”^३

परन्तु मेनका उर्वशी के सहस्र पुरुष-द्रोहिणी नहीं है । वह नर को नारी-हृदय की ध्यास मानती है । अतः नारी की प्रतीक मेनका के सौरभोच्छ्वास से सगुण तपोवन में बसन्त की मादकता व्याप्त हो जाती है । इसी के परिणाम-स्वरूप विश्वामित्र की आँखों में सौन्दर्य-दर्शन की लालसा जाग्रत हो जाती

१. ‘विश्वामित्र और दो भावनाट्य’, पृष्ठ ३

२. वही, पृ० ८

३. वही, पृ० ८

है। मेनका की रूप-राशि को देखकर ग्रहं लुप्त हो जाता है और वह कह उठते हैं—

“सब प्रपञ्च ‘अध्यात्म’, एक तुम सत्य हो।

यह सौन्दर्य समग्र सृष्टि का मूल है।”

किन्तु शकुन्तला की उस्पृष्टि के पश्चात् ऋषि को वास्तविकता का बोध होता है। उनके मुख से सहसा निकल पड़ता है—

“दैव हा ! गरल अमृत के धोखे में मैं पी गया।”

निज निमित्त स्वर्ग को नरक मानकर ब्रह्म-प्राप्ति के लिए पुनः माधना में लीन होने के हेतु वहाँ से वह चले जाते हैं। ऋषि के इस प्रकार कन्या को जन्म देने के उपरान्त पलायन में ही नाटक का पर्यवसान हो जाता है। निवृत्ति का प्रवृत्ति में परिवर्तन और फिर प्रवृत्ति का निवृत्ति में परिवर्तन ही इस भाव-नाट्य की कथावस्तु है। भट्टजी के इस भावनाट्य में मानव-मन की हलचल, गति, सजीवता आदि का जीवन और समस्याओं से अटूट सम्बन्ध है। पौराणिक कथानक द्वारा नाटककार ने आधुनिक नारी-समस्या को अंकित किया है। इसमें लेखक ने मानवी भावनाओं तथा चेतनाओं के अंकन की ओर विशेष ध्यान दिया है। इस प्रकार कथावस्तु की दृष्टि से विश्वामित्र एक सफल रचना है जिसमें भावों की सुन्दर अभिव्यंजना है।

तीसरा भावनाट्य ‘राधा’ है जो चार दृश्यों में विभक्त है। राधा का कृष्ण के प्रति आकर्षण, समर्पण और अन्त में विलय ही राधा भावनाट्य का विषय है। प्रस्तुत भावनाट्य में हृदय में उठनेवाले भावों की तीव्र उथल-पुथल है। मन की अनेक व्याकुल परिस्थितियों का यथार्थ चित्रण है।

राधा कृष्ण के नटनागर रूप पर मुग्ध होकर उनके प्रति अनुराग से भर जाती है। वह निर्जन कुज में अभिसार के लिए नित्य जाती है। एक दिन वह व्यथित होकर अपनी सखी विशाखा से कहती है—

१. ‘विश्वामित्र और दो भावनाट्य’, पृ० २१

२. वही, पृ० ३२

“मैं रही हूँ दूर जिनसे
वह बुलाते पास क्यों ?
हो गया यह हास मेरा
सब कहीं उपहास क्यों ?”

राधा अपने अन्तःकरण के द्वन्द्व को मसोसती हुई भी अन्तर के द्वार बन्द नहीं कर पाती । वह वेदना से कराह उठती है—

“मन अंधेरे में उजले की आस कर रहा क्यों ?”

अपने श्रीदास्य का कारण विशाखा को बताती हुई कहती है—

“कभी रोकर भी बता दूंगी
विशाखा, विरह-सा यह
दीर्घ जीवन महापथ परि-
चित न होकर भी किसी से ?”

राधा की विक्षिप्त अवस्था को देखकर विशाखा कृष्ण-प्रेम का समाचार समझ जाती है । वह राधा को कृष्ण-प्रेम में विह्वल देखकर, उन्मत्त कर देनेवाले प्रमादी यौवन की पुकार को अनसुनी कर देने का उपदेश देती है, पर राधा के लिए यह सम्भव नहीं है । उत्तर में अपनी विवशता प्रकट करते हुए कहती है—

“क्या करूँ, कैसे करूँ, सब कुछ हुआ विपरीत जीवन,
कूप पर जाती कलश ले नीर लेने हेतु जब मैं
पैर ले जाते मुझे अनजान में यमुना नदी तट ।”

विशाखा के मुख से वर्णित भट्टजी का नारी-हृदय-वर्णन भी दर्शनीय है—

“हाय, कितना सरल, कोमल, तरल है नारी-हृदय यह—

× × ×

१. 'विश्वामित्र और दो भावनाय्य', पृ० ८२

२. वही, पृ० ८२

३. वही, पृ० ८५

४. वही, पृ० ८६

देखता कुछ भी न कोई नियम-बन्धन धर्म जग का !”^१

दूसरी ओर विशाखा भी कृष्ण के प्रति निज आकर्षण व्यक्त करती है। दोनों सखियाँ अपने प्रिय को प्राप्त करने के लिए चिन्तित है। राधा द्वारा उपाय पूजने पर विशाखा उसे प्रेम के विषय-मार्ग का प्रदर्शन कराती है। दूसरे दृश्य में कृष्ण की बंशी की धुन सुनकर राधा अस्त-व्यस्त, चंचल और उद्विग्न मुखाकृति लिये आती है। राधा-कृष्ण का यहाँ मिलन होता है। वह अपने द्वन्द्व को कृष्ण के सम्मुख व्यक्त करना चाहती है। अन्त में कहती है—

“कौन तुम अनुरागसागर.....सभी कम्पित विश्व कानन ।”^२

प्रत्युत्तर में कृष्ण अत्यन्त सरस और मधुर उचित कहते हैं—

“विश्व-कराकरण में सुवासित व्याप्त है पीयूष-सरिता
जो हुई प्रच्छन्न नर की कालिमा से, छल-कपट से,
उसी को जागृत किया है प्राण ने बंशी-लहर से।
तुम पियो, यह जग पिये, अक्षय मधुर-रस प्राण-पावन
हृदय में भरता रहे उच्छ्वास की गति-सी मनोहर।
मैं लहर हूँ एक उसकी, उसी सुख की, उसी स्वर की ।”^३

भट्टजी ने राधा के हृदय का सघर्ष, उथल पुथल, प्रेमाधिक्य आदि को सफलता से अभिव्यक्त किया है—

“चाहती, क्या चाहती हूँ, कुछ नहीं, पर चाहती हूँ,
एक तुम हो, एक वशी, मैं सुनूँ सुनती रहूँ निशि—
दिवस, पल-पल, पक्ष, ऋतु-ऋतु, वर्ष, युग-कल्पान्त भी ।”^४

कृष्ण पुनः वशी वजाते हैं और अनेक व्रज बालाएँ उसी ओर भागती हैं। तृतीय दृश्य में अत्यन्त सुन्दर प्राकृतिक दृश्यों के बीच उसी कुज में राधा

१. ‘विश्वामित्र और दो भावनाय्य’, पृ० ८७

२. वही, पृ० ६४

३. वही, पृ० ६४

४. वही, पृ० ६८

आतुरता के साथ कृष्ण की प्रतीक्षा कर रही है—

“चिर-प्रतीक्षा, चिर-मिलन की रात ।”

तभी विशाखा के आने पर राधा अपने मानस द्वन्द्व को उस पर व्यक्त कर देती है। उसी समय कृष्ण उपस्थित होकर राधा को समाज-कुल, मर्यादा तथा प्रेम-रक्षा का सन्देश देते हैं—

“धर्म है केवल समाजोन्नति, स्व-उन्नति, राष्ट्र-उन्नति
आत्म-चिन्तन, लोक-हित, कर्तव्य-पालन बस यही तो ।”

चौथे दृश्य में मूक, अर्ध-चेतन-सी, केवल स्वप्न की मूर्ति-सी, अर्ध-जागृत, विवर्ण, मलिन-वस्त्रा विरहिणी राधा का चित्रण है। राधा ससार की प्रत्येक व्यथा को सहर्ष स्वीकार कर लेती है पर कृष्ण-वियोग उसके लिए दुर्निवार हो जाता है। उसका रोम-रोम पीडा से चीत्कार उठता है। विरह से पीड़ित हृदय की भाँकी निम्न गीत में प्रत्यक्ष लक्षित होती है—

“कौन युग से पथ निरखती,
हृदय में अंगार भरकर, इवास में पीडा छिपाये,
प्राण का उपहार लेकर साधना में स्वर सजाये ।”

× × ×

“हो गया यह हास मेरा सब कही उपहास क्यों ?
मैं तिमिर में खोजती हूँ हृदय का उल्लास क्यों ?”

इसी समय नारद मुनि राधा को नैतिक उपदेश देते हैं, पर सर्वथा व्यर्थ। राधा कृष्ण के राजनीति में और धर्म-नीति में तल्लीन हो जाने पर ब्रह्म रूप में उनकी आराधना करती है। अन्त में राधा के मूर्छित हो जाने पर कृष्ण प्रकट होते हैं और राधा को सम्बोधित कर कह उठते हैं—

१. ‘विश्वामित्र और दो भावनाएँ’, पृ० १०५

२. वही, पृ० १११

३. वही, पृ० ११५

४. वही, पृ० ८२

“राधिके ! उनके हृदय की श्वास भाषा कल्पना तुम,
कृष्ण राधामय हुआ है, आज राधाकृष्णमय सब !”

राधा भी चेतना प्राप्त कर कृष्ण की आत्मा में लीन हो जाती है। इस प्रकार नाटक का अन्त अत्यन्त नाटकीय व स्वाभाविक ढंग से होता है। श्री राम-कृष्ण भारती के शब्दों में कह सकते हैं कि नाटक का अन्त स्वाभाविक रूप से हुआ है। प्रेम की अन्तिम अवस्था भी यही एकाकार की भावना है। इस भावनाट्य को जितनी बार पढा जाए उतना ही आनन्द प्राप्त होता है। भाषा प्रवाहशील और माधुर्य रस से पूर्ण रूप से भरी हुई है। राधा-कृष्ण का जो आदर्श नाटककार ने प्रस्तुत किया है वह सर्वथा नवीन तथा मनन योग्य है। प्रस्तुत भावनाट्य हिन्दी साहित्य में स्थान प्राप्त करेगा।

तीनों ही भावनाट्यों का कथानक पौराणिक होते हुए भी सामयिकता लिये हुए है। युग के प्रभाव के कारण इन भावनाट्यों पर छायावाद का प्रभाव परिपकित होता है। इनका आन्तरिक और मानसिक द्वन्द्व कथा-विकास और चरित्र-विकास का आधार प्रस्तुत करता है। यौवन का उद्दाम आवेग और आकाशा ही तीनों कथाओं का केन्द्र-बिन्दु है परन्तु तीनों में रूप भिन्न है।

इन भावनाट्यों का नामकरण मुख्य पात्र मत्स्यगंधा, राधा और विश्वामित्र के नाम पर ही हुआ है जोकि भावनाट्य की विशेषता है।

पात्र—भट्टजी के भावनाट्यों में यद्यपि पुराने व्यवित्त्व है—विश्वामित्र, मेनका, मत्स्यगंधा, राधा आदि, तो भी वे आधुनिक जीवन की समस्याओं पर भी प्रकाश डालते हैं। ‘विश्वामित्र’ नाटक में केवल तीन पात्र हैं—विश्वामित्र, मेनका और उर्वशी। विश्वामित्र में जीवन के निषेधात्मक और स्वीकृत्वात्मक मूल्यों का संघर्ष है। विश्वामित्र सामारिक सुख-उपभोग से त्रिरक्त, आनन्द से विमुख, कठोर तपस्या में संलग्न और जीवन के निषेधात्मक मूल्यों के प्रतीक है। इस प्रतीक का दूसरा पक्ष भी है जिसमें विश्वामित्र पुरुषत्व के चरम अहंकार और रक्ष-विवेक बुद्धि का प्रतिनिधित्व करते हैं, तथा तप के वैभव से

प्रमत्त हो उठते हैं। वे यह अनुभव करते हैं कि—

“मेरे तप का तीव्र तेज है बढ रहा”^१

पुन. कहते हैं—“बुझ सकते रवि मेरे भृकुटि-निपात से
फट सकता ब्रह्माण्ड एक सकेत पा।

× × ×

कौन शक्ति, अथ कौन चाह दुर्लभ मुझे;
नहीं मुझे अब कुछ भी है अज्ञेय जग
ज्ञेय तथा अति गूढ गिरा अभिसार-सा।”^२

यह है मानव के अहं भाव का चरम विकास। विश्वामित्र मानव के इसी अहं भाव का प्रतीक है।

मनुष्य के अन्तःकरण में दो परस्पर-विरोधी प्रवृत्तियों के बीच संघर्ष होता रहता है। कभी-कभी सत्प्रवृत्तियाँ भी एक-दूसरे का विरोध करने लगती हैं। भट्टजी के नाटकीय पात्रों के चरित्र का विकास दोनो प्रकार के अन्तर्द्वन्द्वों से होता है। स्वस्थ नारीत्व की प्रतीक मेनका और उग्र विकसित पुरुषत्व के प्रतीक विश्वामित्र में जन संघर्ष होता है तब पुरुषत्व भटका खाकर बिखर जाता है, उनका पुरुषत्व नारीत्व की ओर आकृष्ट होकर पूछता है—

“कौन, कौन, तुम कौन, यहाँ क्या कर रही,

मेरे अन्तर रोम-रोम से लीन हो ?”^३

पर हमारे ही क्षण नारी की उपेक्षा ने पुरुष के दम्भ और क्रोध को प्रज्वलित कर दिया—

“तुझ जैसी उत्पन्न करूँ शत नारियाँ !”^४

विश्वामित्र ने एक ओर अपने अपमान के कारण दम्भ उभरता है किन्तु दूसरी ओर मानव का वास्तविक रूप विश्वामित्र में प्रकट होता है। नारी की

१. विश्वामित्र और दो भाव-नाट्य, पृ० ३-४

२. वही, पृष्ठ १६

३. वही, पृ० १७

प्रतीक मेनका के सौरभ-उच्छ्वास से तपोवन में बसन्त छा जाता है । तपोधनी विश्वामित्र के नेत्रों में सौन्दर्य-दर्शन की उत्कण्ठा भर जाती है और हृदय किसी के अभाव में व्याकुल होता है । मेनका की रूप-राशि उनकी पुतलियों को चंचल बना देती है । पुरुष का अह नारी के सम्मुख हार जाता है । विश्वामित्र के स्वर में पुरुष का प्रबुद्धत्व, महामुनीत्व बोल उठता है—

“सब प्रपञ्च ‘अध्यात्म’, एक तुम सत्य हो ।

यह सौन्दर्य समग्र सृष्टि का मूल है ।”

किन्तु कन्या के जन्म के उपरान्त ही उन्हें वास्तविकता का बोध होता है । सजग होकर उनके मुख से सहसा निकल पड़ता है—“दैव हा ! गरल अमृत के धोखे में मैं पी गया ।” अन्त में अपने द्वारा बनाए हुए स्वर्ग को नरक-तुल्य समझकर पुनः ब्रह्म की प्राप्ति के लिए उद्यत हो उठते हैं ।

दूसरी ओर पुरुष के शासन में अपने को विवश अनुभव करनेवाली नारी है । वह मानव की शक्ति, बल और दर्प से टक्कर लेने को प्रस्तुत है । इस नाटक में मेनका और उर्वशी क्रमशः नारी के दो रूप हैं । उर्वशी मनुष्य के प्रति नारीत्व की घृणा की प्रतीक है । प्रतिस्पर्धा और रोप के भाव से वह कह उठती है—

“मैं करती हूँ घृणा मनुज से इसलिए

जग का साधन हमें बना सुख ले रहा ।”

× × ×

“जब नारी, नर दोनों ही से सृष्टि है,

एक बड़ा, छोटा हो बयोकर दूसरा !”

पर नारी होने के कारण उसमें अधीर और अतृप्त नारीत्व की प्यास है—

१. ‘विश्वामित्र और दो भावनाय्य’, पृ० २१

२. वही, पृ० ३२

३. वही, पृ० ८

४. वही, पृ० ८

“प्राणो में फिर एक बार अश्विराम मृदु ।
 सौन्दर्य का एक अनुर्वर गीत री !
 ताक रही हूँ इधर-उधर पाती न कुछ ।
 कोई भी आधार मुझे मिलता नहीं ।”^१

उर्वशी की दृष्टि में पुरुष नारी के प्रेम के प्रति कभी भी दृढ़ नहीं रहता—

“यह कच्ची मिट्टी है चाहे लो बना
 किन्तु अन्त इसका पत्थर से भी कडा,
 यह लोहा है जो न पिघलता सहज ही
 और सहज ही फिर होता है अति कठिन !”^२

पर मेनका इसके विपरीत है। उसमें नारीत्व की सहज कोमलता, स्निग्धता स्फूर्ति और प्रेरणा है। वह स्वस्थ नारीत्व की प्रतीक है। नारी होने के हेतु पुरुष को अपना प्रतिद्वन्द्वी नहीं मानती। वह तो रूप की प्यास का आश्रय पुरुष में खोजती है—

“मैं न धृणा करती हूँ नर से हे सखी,
 वह तो मेरे रूप हृदय की प्यास है ।
 जिससे जीवन तत्त्व वह रहा है सुखद
 और हृदय की सीमाओं को छू रहा ।”^३

मेनका नारी को उर्वशी की भाँति अवला नहीं समझती। वह स्वीकार करती है कि यद्यपि नारी में बल और बुद्धि का शौर्य नहीं है तो भी उसके पास हृदय-बल है। पुरुष की प्राप्ति में ही वह यौवन की सार्थकता समझती है—

“सौन्दर्य औ’ बुद्धि हमारे अस्त्र है
 जिसके वश त्रैलोक्य नाचता है सखी,

१. 'निश्वामित्र और दो भाव-नाट्य', पृ० ५

२. वही, पृ० ६

३. वही, पृ० ११

यदि चाहूँ तो अभी तपस्वी को उठा
नाच नचाऊँ जड पुतली कर काम की ।”

मेनका का नर-प्रकृति का अध्ययन यथार्थ सिद्ध होता है। वह यह भली भाँति जानती है कि कच्ची नीव पर खड़े होनेवाले पुरुष का पतन अवश्य-भावी है—

“अरी, यह ही इसकी कच्ची नीव है,
और स्वार्थ के सोपानों पर चढ़ रहा।
जिस पर है ककाल मनुजता का खडा
गिर जाता है एक ठेस खाकर वही ।”

मेनका मे नारी के आत्मविश्वास, आत्मज्ञान का परिपक्व रूप विद्यमान है—

“मानव के नैराश्य-पुज मे दीप की
ज्योति शिखा है, नारी, नर की चाहना ।”

विश्वामित्र नामक भावनाट्य मे अन्य तत्त्वों की अपेक्षा मानवी भावनाओं और चेतना के चित्रण की ओर विशेष ध्यान दिया गया है, किन्तु अनेक अवसरों के होते हुए भी नाटककार ने अन्तर्द्वन्द्व को नहीं के बराबर दिखाया है। मेनका को अपने सम्मुख उपस्थित देखकर विश्वामित्र अपने अभिमान और तपस्वी-सुलभ प्रतिष्ठा का विचार न करते हुए तुरन्त आकृष्ट हो जाते हैं। उनके मन मे किसी भी प्रकार का विरोध उत्पन्न नहीं होता।

‘मत्स्यगधा’ मे प्रधान चरित्र धीवर-कन्या मत्स्यगधा का है जो राजा शातनु के साथ विवाह होने के पश्चात् सत्यवती नाम से विख्यात हुई। मत्स्यगधा में पुरुष की वासना से लाञ्छित सहानुभूति योग्य नारी के रूप मे सत्यवती को चित्रित किया गया है। सत्यवती का चिर-यीवन स्वयं उसके लिए पहेली और

१. ‘विश्वामित्र और दो भावनाट्य’, पृ० ६

२. वही, पृ० ६

३. वही, पृ० ११

उस अपमान का कारण बन गया है जो भीष्म के पतन पर होनेवाले उसके महामरण तक उसे तिल-तिल जलाता रहा। पुरुष के विलास से व्यर्थ जीवित नारी का प्रतीक है—सत्यवती।

मत्स्यगंधा न केवल एक नारी पात्र है अपितु वह नारी में व्याप्त यौवन की मदमस्त तरंगों की प्रतीक है जो विश्व का सौन्दर्य बनकर युग-युग से प्राणी-मात्र को अनुप्राणित और प्रेरित कर रहा है। यौवन के आवेग से चकित और विभोर होकर वह अपनी सखी सुध्रू से पूछती है—

.....किन्तु, देखती यही कि कोई

राग सा बजाने मेरे प्राणों की बीन पर

चल-चल आता है। कौन है बता तो वह

देखते ही जिसको मैं भूल जाती सुध-बुध

×

×

×

अतल हृदय ताल निर्मल अमन्द मन्द

उठती तरंग मेरे अग-अग, प्राण मे।”^१

यौवन के मादक स्पर्श से मत्स्यगंधा अघोर और चंचल हो उठती है। प्रकृति के मनोहर विलास को देखकर उसकी यौवन-सुलभ भावनाएँ मचलने लगती हैं, किन्तु क्षीघ्र ही उसे अपनी अवस्था का ध्यान आता है कि वह प्रकृति के सदृश स्वतन्त्र नहीं—

“दुःखहीन, लक्ष्यहीन, स्वरहीन, लयहीन

एक ही प्रमत्त मति, एक ही प्रमत्त गति।

ऐसे ही तो मैं बही जा रही हूँ, किन्तु मैं तो

नाविका हूँ, केवट की बेटी, काम जिसका

पार पहुँचाना। नहीं, लहर-सी मुक्त हूँ मैं”^२

अनग द्वारा यौवन का वरदान देने के अनुरोध पर मत्स्यगंधा के निम्न-

१. 'विश्वामित्र और दो भावनाद्वय', पृ० ४७

२. वही, पृ० ४८-४९

लिखित उद्गार नारी हृदय की सहज सुलभ कोमलता और नारी की अस-
मर्थता को व्यक्त करते हैं—

“किन्तु मुझे चाहिए न हे अनंग, यह दान
मेरे लघु प्राण मे अनन्त अविध-मद भार,
कैसे आ सकेगी हाय, कैसे मैं उठाऊँ भार
कैसे एक पात्र मे भरेंगी सरिताएँ महान् !”^१

कामदेव के अन्तर्धान हो जाने के पश्चात् मत्स्यगन्धा का छिपा हुआ यौवन
सहज ही प्रस्फुटित हो जाता है। वह अपनी अवस्था मे परिवर्तन देखती है—

“धूमता-सा देखती अलातृचक्र ऐसा चित्त,
रह-रह, काँपती है रोम राजियाँ निखिल।”^२

मत्स्यगन्धा के मन मे भावों का तूफान आलोकित हो रहा है, जिसके फल-
स्वरूप उसकी विवेक-शक्ति क्षीणप्राय हो जाती है। पाराशर के द्वारा नदी
पार ले जाने की प्रार्थना करने पर मत्स्यगन्धा को एक साथ अपने चंचल
भावुक मन तथा नदी मे उठते हुए तूफान का भय है। वह दोनों की ओर सकेत
करती है—

“जीर्ण नाव, शीर्ण बल, अनिल प्रबल।”^३

यौवन के मद मे आत्मविभोर होने पर भी वह नारी की कोमल स्थिति
से भली-भाँति परिचित है—

“नारी के स्वरूप, सुख, शोभा में छिपे हैं देव,
सख्याहीन अभिशाप, सख्याहीन यातना।

× × ×

.....नारी एक श्वेततम पट सम
जिस पै तनिक बिन्दुपात भी कलंक है।”^४

१. 'विश्वामित्र और दो भावनाट्य', पृ० ५२-५३

२. वही पृ० ५३

३. वही, पृ० ५२

४. वही, पृ० ६०

मत्स्यगन्धा के मन में उठता हुआ द्वन्द्व शनैः-शनैः चरम सीमा पर पहुँच जाता है। वह समाज की मर्यादा-लोकलाज सबको त्याग देती है। वह चिर-यौवन और कन्यकात्व का वरदान प्राप्त कर अपना समर्पण कर देती है—

“एक आवाज—नाथ, यह कन्यकात्व ?

दूसरी आवाज—वह भी कलकहीन।

पहली आवाज—नाथ ! वह इष्ट मुझे।

दूसरी आवाज—एवमस्तु-एवमस्तु।

पहली आवाज—एवमस्तु, एवमस्तु।”^१

यही मत्स्यगन्धा जब सत्यवती के रूप में विधवा हो जाती है और अपने अतीत का पर्यवेक्षण करती है तो उसका हृदय विक्षुब्ध हो जाता है—

“अरे, कब अन्त होगा ‘मद’ का, प्रमाद का भी

× × ×

भूली नाथ, भूली नाथ, ले लो यह वरदान।

लौटाओ, लौटाओ प्रभु, क्षण भी युगान्त है।

यौवन का वेग ऐसा प्राणहीन देखा कब ?”^२

मत्स्यगन्धा अनग द्वारा प्रार्थना अस्वीकृत किये जाने पर निराश हो जाती है—

“हाय, मेरे जीवन का कैसा यह अपरूप

अपमान दृष्टि है न अन्त हे अनग रंग ?”^३

अन्त में उसका चिर-यौवन अभिशाप बन जाता है। व्यथा से पीड़ित वह पुकार उठती है—

“डूबो नभ, डूबो रवि, डूबो शशि, तारिकाओ,

डूबो धरे ! वेदना में मेरी ही युगान्त की।”^४

मत्स्यगन्धा में नारी के हृदय में होनेवाले संघर्ष का स्पष्ट चित्राकन है।

१. ‘विश्वामित्र और दो भावनाय्य’, पृ० ६३-६४

२. वही, पृ० ७४-७५

३. वही, पृ० ७७

४. वही, पृ० ७७

एक ओर उसके मन में चिर-यौवन और स्वच्छन्द आचरण की लालसा है, दूसरी ओर प्रकृति एवं समाज की शक्तियाँ उसे बन्धन में बाँधने का प्रयत्न करती हैं। अन्त में नारी की लालसा प्रकृति की शक्ति के आगे हार मान लेती है। अन्तंग और वेदना इन दोनों का समन्वित रूप हमें मत्स्यगन्धा के चरित्र में मिलता है।

‘राधा’ भट्टजी का तीसरा भावनास्थ है जिसमें वासनाहीन यौवन का चित्रण है। जिसकी नायिका राधा उपचार-निरपेक्ष और प्रतिदान-शून्य प्रेम की दिव्य भक्ति की प्रतीक है। उसमें सात्विक उदात्त स्त्रीत्व है, जिसमें घृणा, द्वेष, ईर्ष्या आदि का कोई महत्त्व नहीं। राधा में न तो मत्स्यगन्धा के अतृप्त यौवन का आवेग है और न मेनका की अस्थिरता। उसमें निष्काम प्रेम भावना है जो अन्त में चलकर विवेक और कर्तव्यप्राण कृष्ण को सोपने के लिए बाध्य करती है। भट्टजी की राधा का स्वरूप परम्परागत होते हुए भी परकीया है। राधा भावनास्थ में पौराणिक गाथा को अपनाने हुए भी भट्टजी राधा के प्रेम में एक क्रमिक सघनता लाये हैं। उसका प्रेम सघन से सघनतम होता जाता है। आवेगमय क्षणों में उसके मन में अनेक प्रकार के संकलन-विकल्प उठ रहे हैं—

“वे यहाँ हैं, वे वहाँ हैं, हृदय में विश्वास, बल में,
कुसुम-कलियों में, लता में, वृक्ष में, सरिता-लहर में,
गगन में, पाताल में, भूधर, धरा, जीवन, मरण में !”

प्रेम में उन्मत्त राधा के मन में क्षण-क्षण परिवर्तन हो रहा है। प्रथम दर्शन में उसे प्राकृतिक सौन्दर्य से युक्त युवती के रूप में देखते हैं। ऐसा प्रतीत होता है कि प्रकृति-सौन्दर्य ने राधा को बरबस ही अपनी ओर आकृष्ट कर लिया है, किन्तु दूसरे ही क्षण वह धिक्का होकर अपने अन्तःकरण में उठती हुई व्यथा को छिपाती हुई गुनगुना उठती है—

“मन अंधेरे में उजले की रहा कर आस क्यों ?”

१. ‘विश्वामित्र और दो भावनास्थ’, पृ० १८०

२. वही, पृ० ८२

विशाखा द्वारा अपने श्रीदास्य का कारण विवशतावश देती है—

“क्या करूँ, कैसे करूँ, सब कुछ हुआ विपरीत जीवन,
कूप पर जाती कलश ले नीर लेने हेतु जब मैं,
पैर ले जाते मुझे अनजान मे यमुना नदी तट ।
क्या तुझे कुछ भी न होता, यह मुझे क्या हो गया है ?”

राधा के इन वचनों में नारी हृदय के कोमलतम भावों की अभिव्यक्ति है ।
विशाखा राधा के सभी गुणों का गान करती हुई कहती है—

“हाय, कितना सरल, कोमल, तरल है नारी-हृदय यह
दूध-सा मीठा, धवल, निश्चल बनाया कौन विधि ने ।”

राधा को विवाहिता नारी के रूप में दिखाया है । यद्यपि उसने बाल्यकाल
से ही अविवाहित रहने का सकल्प कर लिया था, पर उसका विवाह कर दिया
गया । उस दाम्पत्य जीवन से उसे सुख-प्राप्ति नहीं होती । वह अपनी स्थिति
का वर्णन इस प्रकार करती है—

“दम्पती के धर्म का पालन न मैं कर पा रही हूँ,

× × ×

नाव पर बैठा दिया है अपरिचित मल्लाह कीरी ।”

अन्त में राधा कृष्ण को अनिर्वचनीय ब्रह्म और ब्रह्म रूप मानकर उसकी
आराधना करती है, और कृष्ण से लीन हो जाती है । सच्चे प्रेम में अपना
अस्तित्व नहीं के समान रहता है, प्रिय ही सर्वस्व होता है । राधा कहती है—

“चाहिए मुझको न कुछ भी प्रेम का प्रतिदान उनके,
वे महात् विभूति, मैं लघु, वे सरित, मैं लहर उनकी ।”

राधा के हृदय का सघर्ष, उथल-पुथल, प्रेमाधिक्य आदि की भट्टजी ने बड़ी
सुन्दर अभिव्यक्ति की है—

“मैं नहीं कुछ जानती नारीत्व का है ध्येय कौसा

१. ‘विश्वामित्र और दो भावनाट्य’, पृ० ८६

२. वही, पृ० ८६

३. वही, पृ० ९०

४. वही, पृ० १२३

समझ भी सकती नहीं, कह भी नहीं सकती, कहूँ क्या ।^{११}

प्रस्तुत भावनाट्य के पुरुष पात्र कृष्ण ईश्वर का अवतार नहीं है अपितु त्रिवेकी, धर्मात्मा, संसारी पुरुष है । वह अपना उद्देश्य राधा को इस प्रकार बताते हैं—

‘मैं जगत का पाप, मिथ्याचार, छल विद्वेष हरने
और वास्तव धर्म की संस्थापना का मुनिश्चय ले
तथा नैतिक प्रेम का ही रूप जग को दिखाने को
यहाँ आया हूँ महान्नत यही मेरा सत्य राधे
है न मुझमें पाप कोई, शुद्ध सत्य अनन्त अतिबल ।^{१२}

इस प्रकार कृष्ण एक आदर्श पुरुष के रूप में हमारे समक्ष उपस्थित होते हैं ।

नारद की अवतारणा दो उद्देश्यों की पूर्ति करती है—एक ओर उद्धव की भक्ति और ज्ञान-गरिमा का प्रतिनिधित्व करते हुए उन्हींकी भाँति परास्त होते हैं और दूसरी ओर राधा की प्रेम भावना में अवरोध डालकर उसे रागाहण बना देते हैं ।

इस ‘विश्वामित्र और दो भावनाट्य’ नाटक में स्त्री-पात्रों की प्रधानता है । पुरुष-पात्र गौण तथा अनेक प्रकार की दुर्बलताओं से युक्त है । इन भावनाट्यों की प्रमुख पात्र भी स्त्री हैं । उन्हींकी आन्तरिक मनोवृत्तियों, सूक्ष्म-भावों और अन्तर्संघर्ष को प्रकट किया गया है । तीनों भावनाट्यों की नारियों के व्यक्तित्व अपना पृथक्-पृथक् महत्त्व रखते हैं । मत्स्यगन्धा में यौवन की प्यास है, मेनका में नारी-सुलभ कोमलता, स्निग्धता आदि गुणों का समावेश भी है, किन्तु वह पुरुष की प्राप्ति में ही यौवन की सार्थकता समझती है, पर राधा में यौवन की वासना सात्त्विक प्रेम का रूप ग्रहण कर लेती है । इस प्रकार भट्टजी ने प्रेम के तीन स्वरूप उपस्थित कर उत्कृष्ट प्रेम का आदर्श प्रस्तुत किया है । भावनाट्यों के विषय में डॉ० रात्येन्द्र के अनुसार—

१. ‘विश्वामित्र और दो भावनाट्य’, पृ० १२०

२. ‘राधा’, पृ० १११

‘मत्स्यगंधा के लिए अनन्त यौवन का वरदान शाप सिद्ध होता है। राधा के प्रेम में दिव्य भक्ति की परिणति है। नाटक के सभी पात्र कवित्वमय हैं। उन्होंने समाज के रुढ़ि-विरोधी व्यक्तित्वों की पुराण से अवतारण कर भयभीत समाज को उसका मुख उसके ही दर्पण में दिखा दिया है। कवित्व के साथ-साथ बौद्धिक योग इन भावनाट्यों में विलक्षण हुआ है। हिन्दी का ऐसा कौन कवि है जो इस प्रकार मानव जीवन के सत्ता-सम्बन्धी मूल तत्त्वों का उद्घाटन और प्रतिपादन इस प्रकार मूर्त रूप में कर सका है।’

कथोपकथन—भावनाट्यों के कथोपकथन सरल, संक्षिप्त, सरस, प्रभावोत्पादक, व्यञ्जक, स्वाभाविक, पात्रानुकूल और नाटकोचित है। हृदय में उठने-वाले बवण्डर को कम शब्दों में व्यक्त किया है, जिससे रोचकता बढ़ती है। उदाहरणतया—अनन्तयौवना मत्स्यगंधा को विधवा सत्यवती के रूप में कामदेव के दर्शन होते हैं। वह उससे अनुनय-विनय करती है—

‘ले लो ले लिया जो ले लो, अविलम्ब हे अनंग

× × ×

दण्ड लघु कार्य का श्रेय है, महान है।’

परन्तु अनंग केवल यह कहकर चल देता है कि—

‘पियो कण्ठ तक पियो, ओंठ तक ढाल ढाल

यौवन महान है, श्लथ्य है जगत में।’

इस प्रकार मत्स्यगंधा और अनंग की वार्ता मत्स्यगंधा के आन्तरिक ऊहापोह की मनोवैज्ञानिक अभिव्यक्ति है। पाराशर का संवाद चिन्तनपूर्ण और बौद्धिक है और मत्स्यगंधा का स्वीजनोचित भीरुता और कान्ता-समन्वित।

इन भावनाट्यों के कथोपकथन मार्मिक और गम्भीर हैं। उनकी सबसे बड़ी विशेषता है कि वे आधुनिक वातावरण के अनुकूल हैं। उनमें हमारे दैनिक जीवन के सम्बन्ध में प्रकाश डाला गया है इसीलिए वे दर्शकों को अधिक

१. ‘विश्वामित्र और दो भावनाट्य’, पृ० ७५

२. वही, पृ० ७६

आकर्षित करते हैं। उनके संवाद पात्रों की मनोदशा, उनके बौद्धिक स्तर और परिस्थिति के सर्वथा अनुकूल हैं। प्रसाद के पात्रों के सहृदय दार्शनिकता से लदे हुए नहीं हैं। उनमें नाटकीयता के साथ-साथ प्रसंगानुसार कथोपकथनों का स्वाभाविक ढंग भी है और सर्वग्राह्य पद्धति पर भाषा का मर्म-व्यञ्जक स्वाभाविक अनूठापन है—

‘(एक आवाज),—नाथ यह कन्यकात्व ।
 (दूसरी आवाज)—वह भी कलकहीन.....
 (पहली आवाज)—नाथ वह इष्ट मुझे
 (दूसरी आवाज)—एवमस्तु एवमस्तु । आदि ।’

नाटकीयता की दृष्टि से उनके कथोपकथन अत्यन्त सफल हैं।

भावनाट्यों की भाषा—इन भावनाट्यों की भाषा माधुर्य और प्रसाद गुण से श्रोतप्रोत है। मत्स्यगंधा ज्यो-ज्यो यौवन के प्रभाव में आगे बढ़ती जाती है, त्यों-त्यों नाटककार की भाषा का सौन्दर्य, सूक्ष्म भावों का आवेग तथा संगीत का प्रवाह भी बढ़ता जाता है। अनग के यौवन का वरदान देने के अनुरोध पर मत्स्यगंधा के निम्नलिखित उद्गार नारी हृदय की सहज, सुलभ, कोमल असमर्थता को भट्टजी ने जिन कोमल शब्दों में व्यक्त किया है वहाँ कवि की प्रतिभा अपने चरम पर पहुँच गई है—

‘किन्तु मुझे चाहिए न हे अनग यह दान
 मेरे लघु प्राण में अनन्त अविध मद की
 कैसे आ सकेंगी हाथ, कैसे मैं उठाऊँ भार
 कैसे एक पत्र में भरेगी सरिताएँ देव ।’^१

भट्टजी ने प्रेम की अनुभूतियों और प्रकृति के मधुर चित्राकन के लिए माधुर्य गुण से युक्त भाषा को अपनाया है। इसके साथ ही प्रसाद गुण तो सर्वत्र विद्यमान है—

‘देखी ऐसी देखी कब दामिनी की शुभ्र रेखा

१. ‘विश्वामित्र और दो भावनाट्य’, पृ० ६३

२. वही, पृ० ५२-५३

मूर्त्त रूप धर चली, उतरी अनन्त से,
इस जग दुःख से अमर करने के लिए ।
युक्त करने के लिए सुख को अमृत मे
मानो विश्वराग ही शरीर धर आया हो ।^{११}

उपर्युक्त अवतरण मे अत्यकारिकता नही प्रत्युत भाषा मे सहजता, सरलता है जो सहज रूप मे फूट पडी है ।

शिष्टता के साथ-साथ उनकी भाषा शैली लय से युक्त है, जिससे रमणीयता आ जाती है और भाषा मे सगीतात्मकता का सुन्दर समावेश हो जाता है । भाव और भाषा का प्रवाह अनुपम है । सगीतात्मकता के लिए शब्द-चयन के साथ लय, सुर, ताल तथा राग-रागिनी का ध्यान रखा जाता है । गीति नाट्य के काव्यात्मक स्थलों मे 'चित्रोपमता' की योजना का चित्रण भी द्रष्टव्य है—
काम का चित्र—

‘गविता सुमालती मे मदिर मदिर गन्ध
यौवन में तृप्तिहीन तृष्णा प्ररोह लोभ
× × ×
किन्तु प्रिय मानव मे सँकडों बसन्त हास
शत-शत उद्गार, शत-शत हाहाकार
प्रणयों में पीडित हृदय का अवहार्य छन्द ।^{१२}

उपर्युक्त पंक्तियों मे केवल प्रत्यक्ष चित्र-योजना नही अपितु रस, स्पर्श, गन्ध-समन्वित चित्र का विधान भी हुआ है—

‘शत शत हाहाकार शत शत उद्गार’ में ध्वान्यात्मकता, चित्रोपमता का भी समावेश हुआ है ।

कवित्व की दृष्टि से भट्टजी के भावनाट्यों का बहुत महत्त्व है । इसके द्वारा उनके भावनाट्यों मे नाटकीयता का अत्यन्त आकर्षक रूप उपस्थित होता है । प्रथम दृश्य मे मत्स्यगधा और सुभ्रू, अनग का वार्तालाप गीतिमयी गूँजो से

१ ‘विश्वामित्र और दो भावनाट्य’, पृ० ५१

२. वही, पृ० ५०

श्रोतप्रोत है। गीतो के माध्यम से कथासूत्र आगे बढ़ता है। मत्स्यगंधा का एकाकी चिन्तन उच्चकोटि के कवित्व से अभिमण्डित है। कला की दृष्टि से मत्स्यगंधा और अनंग का संयोग-आलाप बहुत सुन्दर और श्रेष्ठ है। अनंग के प्रति मत्स्यगंधा कहती है—

‘देखी ऐसी देखी कब, दामिनी की शुभ रेखा

मूर्त्त रूप धर चली उतरी अनन्त से

× × ×

मानो विश्वराग ही शरीर धर आया हो ।”

मत्स्यगंधा के तीसरे दृश्य में मत्स्यगंधा द्वारा नारी हृदय के घर्म और विवेक का, पाराशर द्वारा पुरुष जाति के मिथ्या गौरव रूपी अविवेक का जो प्रकृत चित्र खींचा है वह कला की दृष्टि से बहुत श्रेष्ठ है। सकलन त्रय और अभिनय का ध्यान रखा है।

अभिनय—दृश्य-विधान की दृष्टि से भट्टजी के भावनाट्यसफल हैं। उनका अनेक वार अभिनय हो चुका है। मत्स्यगंधा, विश्वामित्र और राधा तीनों में से मत्स्यगंधा की आवधिक अन्विति अधिक निखरी हुई है। यद्यपि दृश्य के समापन में नाटकीयता का प्रभाव कम है।

मत्स्यगंधा के प्रत्येक दृश्य का अन्त नाटकीय है। प्रथम दृश्य के अन्त में नाटकीयता का रूप—

‘पद गतिहीन हुए

छन्द यतिहीन हुआ, मतिहीन मति है ।”

डा० बच्चन के शब्दों में—‘ताल पर गिरते हुए सम की भाँति गति की बुझती हुई गूँज की तरह दृश्य स्वयं परिसमाप्ति की सूचना देता है ।”

दूसरा दृश्य भी—‘जाना ही पार पहुँचा दो प्रिय स्वर तर’ का निर्माण भी कम श्रमसाध्य है। छठे दृश्य की परिवर्तित स्थिति में मत्स्यगंधा के करण

१. ‘विश्वामित्र और दो भावनाट्य,’ पृ० ५१

२. वही, पृ० ५५

३. ‘हिन्दी नाटक’, पृ० १७७

पश्चात्ताप का स्वर अत्यधिक वेदनापूर्ण और आत्ममलानि से मुखर है। मत्स्यगंधा के छोटे दृश्य में नाटकीय गति का परिवर्तन अत्यन्त आकस्मिक रूप में होता है।

मत्स्यगंधा के सहज ही विश्वामित्र और राधा के दृश्य सहज निर्मित हो जाते हैं। वंशीवादन द्वारा सारा वातावरण अवसादमय बन जाता है, परन्तु अन्त में कृष्ण का प्रवचन नाटकीय प्रभाव को कुछ क्षीण बना देता है। भट्टजी ने अपने भावनास्थों द्वारा वातावरण को अभिनय के अनुकूल बना दिया है।

गीतिनाट्य

भावनाट्य के साथ-साथ भट्टजी ने गीतिनाट्यों की रचना भी की है। भावनाट्य और गीतिनाट्य का अन्तर अत्यन्त सूक्ष्म है, जो भट्टजी के काव्य-नाटकों द्वारा ही प्रकट हुआ है। गीतिनाट्यों में स्वर और गेय तत्त्वों का प्राधान्य होने के कारण मानसिक अन्तर्द्वन्द्व उतने सुचारु रूप से अभिव्यक्त नहीं हो पाता जितना भावनाट्यों में। इसके अतिरिक्त भावनाट्यों में प्रतीकों की प्रधानता होती है, गीतिनाट्यों में उतनी नहीं। गीतिनाट्यों में कार्य की अपेक्षा भाव का महत्त्व अधिक होता है। भावना की प्रधानता होने के कारण ऐसी रचना में गीति तत्त्व का उपयोग किया जाता है। पात्रों के कथोपकथन साधारण पद्य में और आन्तरिक भावनाओं की अभिव्यक्ति गीतों में की जा सकती है। गीतिनाट्य में यदि नाटककार चाहे तो अर्थों और दृश्यों का विधान रख सकता है अन्यथा उनकी कथा बिना अध्याय के ही आगे बढ़ती है।

भट्टजी ने 'अशोक वन-वन्दिनी' तथा अन्य गीतिनाटकों का निर्माण किया है, जिनमें जीवन के विभिन्न पहलुओं का चित्रण है। 'अशोक वन-वन्दिनी', 'सन्त तुलसीदास', 'गुरु द्रोण का अन्तर्निरीक्षण' और 'अश्वत्थामा' ये चारों नाट्यरूपक अपने युग की विकसित मनोदशा को व्यक्त करते हैं। सीता का अन्तर्द्वन्द्व, स्थिति-परवशता में आत्मनिपीडन एवं जागृति है। उसी प्रकार तुलसीदास मानस संघर्ष और मनोदशाओं के उतार-चढ़ाव का चित्रण उपस्थित करता है। गुरु द्रोण का अन्तर्निरीक्षण नाटक में जीवन के उन उद्धत क्षणों का विस्तृत अवलोकन है जिन्हें कभी श्रेष्ठ माना था। इस नाटक में मनोदशा

का सुन्दर रूप प्रतिफलित हुआ है। 'श्रवत्वथामा' प्रतिहिंसा के क्षणों का अत्यधिक उद्ग्रीव रूप है।

अशोक वन-वन्दिनी—प्रस्तुत नाट्य-रूपक का आरम्भ सीताहरण के उपरान्त होता है। रावण द्वारा सीताहरण के पश्चात् उसकी ओर से दिये गए प्रलोभन तथा सीता द्वारा उसके प्रस्ताव के अस्वीकृत किए जाने पर विविध द्वन्द्वों से युक्त कथावस्तु है। सीता का वही स्वरूप है जो प्राचीन काल से विविध कवियों का आधार रहा है। हनुमान के वापस लौट जाने के उपरान्त ही कथा समाप्त हो जाती है। प्रथम दृश्य में सीता अशोक वन में बैठी है और अन्य राक्षसियाँ उन्हें प्रलोभन देती हैं, किन्तु सीता पर उन प्रलोभवों का कोई प्रभाव नहीं पड़ता। वह सदैव राम का स्मरण करती रहती है। त्रिजटा सीता की इस एकाग्रता से अत्यन्त प्रभावित होती है। सीता के प्रति उसे गहरी सहानुभूति होती है। त्रिजटा और सीता के वार्तालाप के समय ही रावण वहाँ आकर अपने वैभव आदि का विस्तृत वर्णन करता है, किन्तु सीता राम के सम्मुख उसे तुच्छ समझती है। रावण क्रुद्ध होकर ज्योंही सीता को भारने के लिए उद्यत होता है, त्योंही मन्दोदरी वहाँ प्रकट हो जाती है जो कि नाटकीयता की दृष्टि से उपयुक्त है। मन्दोदरी रावण को पर-स्त्री-हत्या करने से रोकती है। तत्पश्चात् रावण एक मास की श्रावधि देकर चला जाता है। दूसरे दृश्य में सीता राम के विरह में व्याकुल है। हनुमान सन्देश लेकर चले जाते हैं। राक्षसियाँ पुनः आकर सीता को अनेक प्रकार की यातनाएँ देती हैं, परन्तु सीता पूर्ववत् ही अपने निश्चय पर दृढ़ रहती है। मन्दोदरी आदि सभी सीता को अपने व्यंग्य-बीणों से बेधती हैं। सीता शान्त भाव से उन्हें समझाती हुई अन्त में आशीर्वाद देती है।

इस प्रकार नाटक की कथा सीता के महादर्शमय रूप व उसके महान् चरित्र को लेकर आगे बढ़ती है। नारी वास्तव में न केवल भोग की वस्तु है, प्रत्युत वह तो विश्व की संचालिका शक्ति है जो चाहे तो विश्व का मगल कर सकती है और यदि चाहे तो उसके अभिशाप द्वारा विश्व पतन के गर्त में गिरकर नरक की ज्वाला में जलता है। यही नाटककार ने सिद्ध किया है।

‘सन्त तुलसीदास’—दूसरा नाटक ‘सन्त तुलसीदास’ है जिसमें घटनाओं के वस्तु-विधान की अपेक्षा चरित्र की प्रधानता है। तुलसीदास का चरित्र अपने आपमें इतना सगुन है कि घटनाएँ उसके पीछे चलती हैं। प्रस्तुत नाटक में महाकवि तुलसीदास के जीवन-परिवर्तन की घटना का विवेचन है। उन्हें अपनी पत्नी से अत्यन्त प्रेम था परन्तु अन्त में उसीसे तुलसीदासजी को किस प्रकार भगवद्भक्ति की प्रेरणा मिली—इस छोटी कथा को नाटककार ने दो सखियों के वार्तालाप द्वारा अभिव्यक्त किया है। तुलसीदास की प्रिय पत्नी रत्ना का भाई अनेक बार अपनी बहन को लेने आया परन्तु तुलसीदासजी (रामबोला) ने अत्यधिक प्रेम के कारण रत्ना को नहीं भेजा। एक दिन रत्ना पति की अनुपस्थिति में अपने भाई के साथ चली गई। रामबोला पत्नी को न पाकर अत्यन्त विचलित हुए और शीघ्र ही अपनी ससुराल पहुँचे। तुलसीदास के इस व्यवहार से रत्ना और उसके सम्बन्धी अत्यन्त लज्जित हुए। तत्पश्चात् अपने सौन्दर्य की असारता बताते हुए रत्ना ने अपने पति को मर्मभेदी वाक्य कहे जिनका तुलसी पर अत्यधिक प्रभाव पड़ा। शास्त्रों के ज्ञाता तुलसी पत्नी द्वारा प्रताड़ना मिलने पर वैरागी होकर घर से चले जाते हैं। उनको इस प्रकार जाता देखकर रत्ना ने उन्हें रोकने का असफल प्रयास किया, क्योंकि रामबोला अब तुलसीदास बन चुके थे, उन्हें पत्नी का मोह ससार में न बाँध सका।

भट्टजी ने अपने इस पद्यनाटकों में अनेक स्थानों पर यथा—रत्ना के मन में तुलसीदास के चले जाने के उपरान्त—द्वन्द्व अपना चरम रूप धारण करता है। मानव मन में उठनेवाले विभिन्न भावों का सघर्ष भट्टजी ने सफलता के साथ व्यक्त किया है। तुलसीदास के लौकिक प्रेम की धारा किस भाँति पारलौकिक प्रेम में परिवर्तित हो गई, यही नाटककार ने अंकित किया है।

‘गुरु द्रोण का अन्तःनिरीक्षण’—यह निरीक्षण द्रोणाचार्य के जीवन की उस घटना को अंकित करता है जब वे महाभारत के युद्ध में कौरव सेना के सेनापति नियुक्त हुए। दुर्योधन के द्वारा बार-बार, उत्तेजित किये जाने पर गुरु द्रोणाचार्य शरीर से कौरवों का पक्ष लेते हुए भी हृदय से पाण्डवों की विजय चाहते थे, दुर्योधन आचार्य की इस चतुराई को समझ जाता है और गुरु को अनेक

अपशब्द कहता है। गुरु पश्चात्ताप में डूब जाते हैं, यही से कथा आरम्भ होती है। गुरु द्रोण की अन्तरात्मा छाया रूप में उनके सम्मुख प्रस्तुत होकर उनकी वृत्तियों का विश्लेषण करती है—आचार्य की स्थिति को स्पष्ट करती है। गुरु के स्मृति पटल पर वे दिन अंकित होते हैं जब उन्होंने अर्जुन को विशेष रूप से शिक्षा दी थी। अपने पुत्र अश्वत्थामा को शिष्यों की अपेक्षाकृत अधिक ज्ञान दिया था, भील-पुत्र एकलव्य को शूद्र मानकर अपना शिष्य बनाना अस्वीकार कर दिया, आदि अनेक कुकृत्यों पर आचार्य द्रोण का मन ग्लानि से भर जाता है। वे अपने जीवन को व्यर्थ समझते हैं, क्योंकि ब्राह्मण कुल में जन्म लेने के उपरान्त भी ब्राह्मणत्व का पालन न कर सके।

इस प्रकार नाटक की कथा गुरु द्रोण के अन्तर्द्वन्द्व को व्यक्त करती है। मानव में भावना तथा कर्तव्य का द्वन्द्व सदैव से चल रहा है, जिसमें प्रायः भावना की विजय होती है परन्तु अवसर के व्यतीत हो जाने के उपरान्त मानव केवल पश्चात्ताप की अग्नि में जलता रहता है। भट्टजी ने द्रोणाचार्य के मन में उठने-वाले वक्कड़ों को यथार्थ किन्तु कलात्मक ढंग से अभिव्यक्त किया है। इन नाटकों में भट्टजी की कला का परिष्कृत रूप उपलब्ध होता है।

‘अश्वत्थामा’—उनका अन्तिम पद्यनाटक ‘अश्वत्थामा’ है जिसमें प्रमुख पात्र ‘अश्वत्थामा’ के मन में उठनेवाले संघर्ष को व्यक्त किया है। अश्वत्थामा ने प्रतिहिंसा के कारण रात्रि में मोते हुए शत्रुओं को मार डाला। उसके बाद अर्जुन के साथ किए गए युद्ध में उसे अपनी ज्ञानमणि से हाथ धोना पड़ा। इसीलिए अन्तिम दिनों में अपने कुकृत्यों की स्मृति में पश्चात्ताप करता है।

कथा का आरम्भ अश्वत्थामा के मानस-द्वन्द्व से ही होता है। वह शनैः-शनैः अपने पूर्व कृत्यों को याद करता है कि पराजित होने के उपरान्त वह अपने मामा कृपाचार्य तथा कृतवर्मा के साथ वृक्ष के नीचे विश्राम कर रहा था। उसी समय अश्वत्थामा ने देखा कि रात्रि में उल्लू मोते हुए पक्षियों के नीड़ों से शिशुओं को निकाल-निकालकर खा रहे थे। अश्वत्थामा पाण्डवों से प्रतिशोध लेने के हेतु सोचता है कि क्यों न वह भी मोते हुए पाण्डवों को मौत के घाट उतार दे। अपना यह विचार वह कृतवर्मा तथा कृपाचार्य को बताता है। दोनों उसे

समझाते हैं, किन्तु अन्त में अश्वत्थामा से सहमत होकर उसकी सहायता के लिए चल देते हैं। अश्वत्थामा, कृपाचार्य तथा कृतवर्मा को शिविर-द्वार पर छोड़कर अकेला ही प्रवेश करता है। वहाँ पहुँचकर सोते हुए द्रोपदी के पाँचों पुत्रों को शिखण्डी-सहित मार देता है। अन्त में शिविर में अग्नि लगाकर चले जाते हैं। अश्वत्थामा द्वारा यह समाचार सुनकर दुर्योधन अत्यधिक सुख का अनुभव करता है। दूसरी ओर पाँचों पाण्डव उसे ढूँढते हुए आते हैं। अश्वत्थामा व्यास मुनि के आश्रम में पहुँच जाता है, जहाँ अर्जुन से युद्ध में पराजित होता है, परन्तु युधिष्ठिर गुरु-पुत्र होने के कारण उसे क्षमा कर देते हैं, पर उसकी ज्ञानमणि निकाल लेते हैं, जिसके परिणामस्वरूप उसका ज्ञान नष्ट हो जाता है।

भट्टजी ने प्रस्तुत पद्यनाटक में अश्वत्थामा के मन में उठनेवाले अहिंसा और प्रतिहिंसा से उत्पन्न अन्तर्द्वन्द्व को नाटकीयता के साथ व्यक्त किया है। इनमें कथा का विवेचन न होकर मानव मन के सर्घर्ष की प्रधानता है। नाटककार ने इसमें दिखाया है कि एक विद्वान, सदैव पण्डित अश्वत्थामा पराजय की अग्नि में धधकते हुए कितना क्रूर और निर्दय बन जाता है। पराजय के कारण उसका मनोवैज्ञानिक रूप कुत्सित हो जाता है।

‘अशोकवन-वन्दिनी’ एवं अन्य नाटकों के पश्चात् भट्टजी का अन्य पद्य नाटक ‘नहुष-निपात’ है। यद्यपि अब तक भट्टजी का ध्यान नाटक की अपेक्षा उपन्यास की ओर अधिक हो गया है—‘अब नाटक लिखने की ओर उतनी रुचि नहीं है। दिमाग में प्लॉट आने पर भी बोझ-सा लगता है। वह समय अब मैं उपन्यास को देना चाहता हूँ।’ तो भी ‘नहुष’ के चरित्र ने उन्हें नाटक लिखने को विवश कर दिया। प्रस्तुत नाटक की कथा भावात्मक एवं यथार्थवादी शैली पर आधारित है। नाटक का प्रमुख पात्र ‘नहुष’ उसी काम-वासना का प्रतीक है जिसको आज के जीवन में मनोविज्ञान का आधार मिल गया है।

नाटक की कथा का मूल-स्रोत पौराणिक है। नहुष अपने अश्वमेध यज्ञ, तप आदि के प्रताप से स्वर्ग में इन्द्र के स्थान का अधिकारी हो जाता है।

अमरावती में पहुँचकर उसका अहं अपनी चरम सीमा को प्राप्त होता है । अहंकारी 'नहुप' प्रतिहारी से कहता है—

'सुना नहुप ने, जान लिया है सभी कुछ
अमरावती पुरी का वैभव, किन्तु यह—
लोकत्रय विजयी ऋतुकर्ता नहुप भी
स्वयं कर्म से दीप्त तप्त कांचन सदृश
अप्रधूष्य अपने से किञ्चित् कम नहीं ?'^१

अन्य स्थान पर भी उसका अभिमान उत्तेजित दृष्टिगत होता है । यथा—

'चाहूँ तो मैं स्वर्ग करूँ नर लोक को—
और स्वर्ग को नरक बना दूँ.....'^२

वह अमरावती में होनेवाली सभी घटनाओं को आश्चर्य से देखता है । देवताओं को अपने द्वारा निर्मित नियमों के अधीन रखना चाहता है—

'भेरी आज्ञा बिना न कोई कार्य हो ।
नहुप सभी तो विधि-विधान है जानता
कोई उससे गोप्य नहीं है चर अचर ।'^३

देवताओं द्वारा समभाये जाने पर नहुप का क्रोध अपनी चरम सीमा पर पहुँच जाता है । देवताओं को डाँटता हुआ कहता है—

'हटो, ब्रह्म बनने की मुझमें कामना
उदित हुई है ब्रह्म वर्नूंगा मैं स्वयं
सब प्रपञ्च मेरे अनुशासन में रहे
मुझमें सृष्टि स्थिति की क्षमता जागती
तब जग नाचेगा मेरे सकेत पर ।'^४

यही नहीं, धीरे-धीरे शची को देखकर उसके मन में काम जागृत होता है ।

१. 'नहुप-निपात', पृ० ४

२. वही, पृ० १२

३. वही, पृ० ८

४. वही, पृ० ४१

न केवल देवाप्सरसियों को देखकर प्रत्युत शची को पाने के लिए अनेक प्रकार के ढोंग रचता है। उर्वशी को सम्बोधित करता हुआ बार-बार कहता है कि मृत्युलोक में यज्ञ, तप आदि करते हुए मेरा समय व्यतीत हुआ है। किन्तु यहाँ पर आकर ऐसा प्रतीत होता है कि मानो मैं अपना ज्ञान ही भूल गया हूँ। अतः पूछता है कि—

‘चरम विषम ज्वाला से मेरा दग्ध मन,
श्रीर दग्ध तन, दग्ध हुआ है सभी कुछ,
कैसे हो यह शान्त प्राण की आग जो
निर्मम क्षण-क्षण बडवा-सी मन में जली
गया है, कैसी व्याधि, आधि यह प्राण की।’^१

आगे कहता है कि—

‘कहो उपाय कछुँ क्या कैसे प्राप्त हो
वह आराध्या अमर सुन्दरी हृदय की।’^२

नहुष के विक्षिप्त होने के उपरान्त शची उर्वशी के साथ प्रकट होती है। नहुष को विक्षिप्त अवस्था में देखकर उसे (शची) दुःख होता है। शची कहती है कि यह अभद्र, अविनीत एवं शिष्टता से हीन व्यक्ति किसी भी भाति देवेन्द्र बनने के योग्य नहीं है। तभी नहुष चैतन्य अवस्था को प्राप्त होता है। नाटकीयता की दृष्टि से यह स्थल अत्यन्त रोचक है। चैतन्यता के प्राप्त होने पर वह पुनः कहता है—

‘मैं हूँ अब अमरेन्द्र सभी का अधिप हूँ
× × ×
है अधीन मेरे वशवर्ती सभी सुर,
इसी दृष्टि से इन्द्राणी का पति हुआ
ठहरो-ठहरो आज्ञा है यह नहुष की।’^३

१. ‘नहुष-निपात’, पृ० २४

२. वही, पृ० २५

३. वही, पृ० ३७

देवतागण नहुप को समझते हैं कि इन्द्रपुरी में परस्पर स्वाधीन प्रेम का महत्त्व है। यहाँ पर किसीको भी अन्ध की आज्ञा के अधीन नहीं रहना पड़ता। तभी शची आकर उसका प्रणय-निवेदन एक शर्त के साथ स्वीकार करती है कि 'सप्तऋषि द्वारा वाहित यदि पालकी आवे उसमें बैठ आप प्रासाद में ।'

नहुप उपर्युक्त शर्त को सहर्ष स्वीकार कर लेता है क्योंकि देवगणों को वह अपना दास समझता है। अतः सप्तऋषियों को पालकी लाने के लिए आदेश देता है। यही नहीं, देवऋषियों के तनिक विश्राम लेने पर वह क्रोध से पागल हो जाता है। क्रोध के वशीभूत हुआ नहुप अपने भविष्य को ध्यान में न रख देवगणों को भला-बुरा कहता है। उनको लात आदि मारने में भी वह किसी प्रकार का सकोच अनुभव नहीं करता। अन्त में नहुप द्वारा अपमानित किए जाने पर देवतागण उसे सर्प हो जाने का शाप देते हैं। सप्तऋषि उसकी पालकी को गिरा देते हैं। अन्त अत्यन्त नाटकीयता से युक्त है। नहुप के शोक एवं छटपटाहट के साथ परदा गिरता है।

इस प्रकार भट्टजी ने मानसिक चित्तवृत्तियों का विवेचन गीतिनाट्य के अनुकूल सजीव, सरस और परिष्कृत भाषा में किया है। उनके गीतिनाटकों में कथानक का सघर्ष, पात्रों के चरित्रों का अन्तर्द्वन्द्व आदि का सामंजस्य मिलता है। इनमें नाटककार ने रग-सकेतो द्वारा जो ध्वनि-संयोजन किया है वह नाटक के वातावरण को और भी सुखरता प्रदान करता है। उनके अन्य नाटकों में जहाँ तर्क और बुद्धिवाद की प्रचुरता है वहाँ इनमें भावों की प्रधानता के साथ अन्तर्जगत् में उठनेवाली विभिन्न भावनाएँ भी विद्यमान हैं। अन्तर्द्वन्द्व को चित्रित करने में भट्टजी की पूर्ण सफलता मिली है। इनमें न घटनाओं की प्रधानता है और न कथा की प्रत्युत अन्तर्जगत् के भावों तथा सघर्ष की प्रधानता है। नाटक में भावों की गति द्वन्द्व को सुन्दर तथा आकर्षक बनाने में समर्थ है। अभिनय की दृष्टि से भी उनके गीतिनाट्य सफल हैं। स्वयं भट्टजी के शब्दों

में—“ये नाटक निश्चित रूप से खेले जा सकते हैं अभिनय की क्षमता होनी चाहिए।”

कुल मिलाकर कहा जा सकता है कि भट्टजी ने भावनाट्य और गीति-नाट्य की जो शैलियाँ हिन्दी साहित्य को भेट की वे हिन्दी नाट्यसाहित्य की अमूल्य निधि हैं।

रेडियो-नाटक

रेडियो-नाटक मूलतः श्रव्य नाटक है जिसका मूलाधार है ध्वनि। जिसके माध्यम से नाटककार वातावरण-निर्माण, वेशभूषा का वर्णन, दृश्यों की सजावट, पात्रों की आयु-स्थिति आदि का श्रोताओं को ज्ञान कराता है। ध्वनि के उतार-चढ़ाव द्वारा ही पात्रों के मनोभाव, सघर्ष आदि अभिव्यक्त होते हैं। डॉ० रामकुमार वर्मा के अनुसार ध्वनि-नाटक के तत्व इस प्रकार हैं—

१. ध्वनि-नाटक का समस्त प्रतिन्यास आगे होनेवाले सवादो द्वारा स्पष्ट होना चाहिए।

२. नाटक में घटनाओं की गति क्षिप्र होनी चाहिए, क्योंकि कान लम्बे संवादों को अधिक देर तक सुनने के अभ्यस्त नहीं है।

३. सवादो को सजीव बनाने के लिए उनसे सम्बन्ध रखनेवाले अभिनय में ध्वनि भरने की आवश्यकता होगी।

४. रेडियो-नाटक में घटनाओं की प्रमुखता होनी चाहिए जिनमें पात्रों के कार्य-कलाप, आरोह या अवरोह उपस्थित किये जा सकें।

५. पात्रो या घटनाओं में जितना अधिक विरोध या सघर्ष उपस्थित किया जा सकेगा, उतना ही अधिक नाटक मनोरंजन का विस्तार कर सकेगा।

६. असम्भावित या अप्रत्याशित घटनाओं का स्वाभाविक संघटन कौतूहल की पूर्ति करेगा।

७. घटना या पात्र कार्य या कारण से अनुबन्धित होकर जितने शीघ्र

१. अशोक वन-चन्दिनी और अन्य गीतिनाट्य की भूमिका, पृ० ५

विकास करेंगे, उतनी अधिक मात्रा में नाटक सफल होगा।

८. छोटे-छोटे कार्यों की स्वाभाविकता ही रेडियो-नाटक में प्राण की भाँति अनिवार्य होगी।

९. ऐतिहासिक नाटकों की अपेक्षा सामाजिक या पारिवारिक नाटक ही रेडियो पर अधिक सफल होंगे।

१०. रेडियो पर समस्त अभिनय को कण्ठ-ध्वनि में भरना पड़ता है। वातावरण की पूर्ति के लिए संगीत और ध्वनि-श्रालेखन (Sound effects) का उपयोग करना पड़ता है।^१

श्री कलाधर ने रेडियो-नाटक के लिए मुख्य रूप से छः तत्वों का प्रतिपादन किया—

१. पात्रों के परिचय, नाटक के विकास में किसी नये पात्र के प्रवेश अथवा प्रस्थान की सूचना, स्थान तथा समय-विशेष की सूचना—ये सब पात्रों अथवा सूत्रधार की बातचीत द्वारा प्रकट किये जाने चाहिए।

२. नाटकों का आरम्भ व अन्त प्रभावोत्पादक होना चाहिए।

३. सवादों तथा सूत्रधार द्वारा दिये गए कथा-संकेतों में वर्णनात्मकता तथा चित्रमयता होनी चाहिए क्योंकि श्रोता पात्रों को केवल उनके स्वर से ही पहचानता है।

४. थोड़े पात्र होने से रेडियोवालों की पहचानी जा सकनेवाली भिन्न-भिन्न आवाजोंवाले कलाकार सुनने में आसानी रहेगी।

५. रेडियो-नाटक में अनावश्यक प्रसंग अथवा सवाद नहीं होने चाहिए। इससे श्रोता का ध्यान मुख्य विषय से हट जाता है और रसानुभूति नहीं होने पाती।

६. रेडियो-नाटक में निश्शब्दता का भी उतना ही महत्त्व है जितना कि शब्द का।

उपर्युक्त विद्वानों द्वारा निर्धारित रेडियो-नाटक के तत्वों का सार इस

१. डॉ. रामकुमार वर्मा कृत 'ध्वनि-नाटक की शैली, 'आजकल अग्रस्त' १९५१, पृ० २०

प्रकार है—

१. रेडियो-नाटक में केवल वाचिक अभिनय ही होता है ।

२. रेडियो-नाटक में कम पात्रों से भी काम चल सकता है ।

३. दृश्य-विधान की कोई निश्चित सीमा नहीं है । ध्वनि के माध्यम से प्रत्येक दृश्य प्रस्तुत किया जा सकता है । कथोपकथन के माध्यम से कथा का अभिप्राय उभरता है और शब्दों के उच्चारण से प्रभाव उत्पन्न होता है ।

४. रेडियो-नाटक की कथावस्तु साधारणतः सरल व सीधी होनी चाहिए, नाटक का आरम्भ और अन्त महत्त्वपूर्ण एवं प्रभावोत्पादक होना चाहिए । इसमें भावनाशीलता और कौशल की विशेष आवश्यकता होती है ।

५. नाटक का विकास क्रमिक हो, दृश्य बीच में जुड़े हुए न हों, निरर्थक संवादों को छॉट-छॉटकर काटा जाए । भाषा की मितव्ययता अत्यावश्यक है । इन्हीं तत्वों के आधार पर भट्टजी के रेडियो-नाटकों का विवेचन करेंगे ।

हिन्दी में रेडियो-नाटक की रचना करनेवालों में भट्टजी का प्रमुख स्थान है । उनके रेडियो-नाटक अत्यधिक सफल हैं । भट्टजी ने अपने प्राचीन (पुराने) नाटकों को भी ध्वनि-प्रधान बनाकर रेडियो-प्रसारण के योग्य बनाया है । रेडियो-नाटकों में भट्टजी की कला अपने प्रौढ़, प्राजल और परिष्कृत रूप में है । गाधीजी का रामराज्य, धर्म-परम्परा, अमर अर्चना, मालती-माधव, हिमालय के शिखर से, वन-महोत्सव, गदन-दहन, आदिमयुग, एकला चलो रे और कालिदास आदि इसके अन्तर्गत आते हैं । इनमें जीवन की विभिन्न प्रवृत्तियों, भूत, भविष्य और वर्तमान की विकृत छायाओं, मनुष्य की प्राचीन आदिम अवस्थाओं की भाँकी प्रस्तुत की है । सांस्कृतिक पुनर्निर्माण सम्बन्धी रूपकों में 'एकला चलो रे' ध्वनि-रूपक टैकनिक की दृष्टि से सफल है । नाटककार के इस पद्यरूपक का आधार स्वर्गीय रवीन्द्रनाथ टैगोर का 'एकला चलो रे' नामक गीत है जो कि रेडियो द्वारा सफलतापूर्वक खेला जा चुका है । इसमें नेपथ्य से अनेक स्वर क्रमशः अपने-अपने विचारों को अभिव्यक्त करते हैं जिनके द्वारा अनेक महापुरुषों के कर्त्तव्य का ज्ञान होता है । संसार के सभी महापुरुष जिन्होंने मानव जाति का पथ प्रशस्त किया—वे सांसारिक चिन्ता से मुक्त होकर,

कर, अपनी आत्मा से निर्धारित, विवेक से प्रकाशित, चिन्ता से उद्भूत अपना अकेला मार्ग बनाकर चले । प्रस्तुत नाटक मे गौतम बुद्ध, ईसा, मुहम्मद एव गांधी द्वारा ससार को दिया गया नव-आलोक का वर्णन है कि इस यात्रा मे किस प्रकार जातीय-वैमनस्य की सरिता मे डूबते-उतराते, क्रोध, ईर्ष्या, राग, द्वेष, दरिद्रता आदि की चक्की मे पिसते हुए भारतीय मानव जाति को प्राण दान दिया । अन्त मे सभी स्वर संकेत रूप से विश्व-मंगल की कामना करते है । नाटक मे विवरणात्मक रूप से कुछ कार्यों का उल्लेख जो 'एकला चलो रे' गीत की पुष्टि के लिए किया गया है । कालिदास नाटक मे भट्टजी ने कालिदास के हृदय-मन्थन को स्पष्ट किया है ।

कालिदास—तीन ध्वनि रूपक

प्रस्तुत संग्रह मे तीन ध्वनिरूपक—कालिदास, मेघदूत, विक्रमोर्वशी सफलित है । जिनकी रचना रेडियो नाटक की टेकनीक पर की गई है । ये तीनों ध्वनिरूपक रेडियो से मफलतापूर्वक प्रसारित किए जा चुके है ।

कालिदास—प्रस्तुत संग्रह का प्रथम ध्वनिरूपक है, जिसमे नाटककार ने महाकवि कालिदास के प्रतिभा-कौशल का परिचय देते हुए उनके प्रसिद्ध ग्रन्थों के कुछ अंशों को उद्धृत किया है । इसके साथ ही इन ग्रन्थों के प्रणयन मे कवि को अपनी प्रेमिका विलासवती से किम प्रकार प्रेरणा मिली—इस पर भी नाटककार ने प्रकाश डाला है । सर्वप्रथम भट्टजी ने कालिदास के समय को प्रस्तुत किया है कि कालिदास के समय मे सर्वत्र आनन्द, सुख, वैभव और शान्ति थी । किसी भी व्यक्ति को छोटी-सी वस्तु का भी अभाव न था । सब अपनी जाति एव अधिकारो के साथ अपने कर्तव्य मे लीन रहते थे । ब्राह्मण तप, विद्या दान करते, राजा प्रजा को पुत्रवत् प्यार करता, क्षत्रिय, वैश्य, वृद्ध आदि सभी सम्पन्न और सुखी थे । समय के अनुकूल वर्षा होती जिससे जल की बूंदों के स्थान पर अन्न बरसता था । 'ऋतुसंहार' काव्य मे न केवल ऋतुओं का सौन्दर्य है, अपितु सभी ऋतुओं मे होनेवाले मनुष्यों के सुख-दुःख, आचार-विचार, प्रकृति-सौन्दर्य आदि का मनोवैज्ञानिक चित्रण है । तत्परचात् 'मेघदूत' का यक्ष

मेघ से अपनी व्यथा कहकर अपनी प्रिया यक्षिणी के पारा सन्देश भिजवाता है जिसमे मानव के वास्तविक प्रेम की भाँकी है । दोनों प्रेमी और प्रेमिका विराहाग्नि में जलते हैं । अन्त में उनके दुःख की रजनी समाप्त हो जाती है, और दोनों का मिलन होता है ।

मेघदूत के पश्चात् कालिदास ने 'कुमारसम्भव' की रचना की, जिसमें शिव-पार्वती के श्रृंगारिक चित्रों के साथ पार्वती की तपस्या से शिव प्रभावित होकर उसे किस प्रकार अपनाते हैं, का उल्लेख है । कुमारसम्भव में अमानवीय चरित्र भी कालिदास जैसे कुशल कलाकार की कल्पना क्रीडा से उद्भूत होकर मानवीय प्रतीत होते हैं । इसी प्रकार 'मालविकाग्निमित्र' मानव-सौन्दर्य उनके मुख-दुःख की भावनाओं का आधार लेकर लिखा गया है । विक्रमोर्वशी में उर्वशी देवलोक की अप्सरा है, किन्तु चरित्र में मानवी है । पुत्ररथा सामाजिक त्रुटियों का पुतला है, किन्तु विलासवती कवि के ऐसे चरित्र के निर्माण के लिए उत्साहित करती है जो लोकोत्तर मनुष्यों में रहते हुए भी मनुष्योत्तर हो । विलासवती की उक्ति से प्रेरित होकर कालिदास 'अभिज्ञान शाकुन्तल' की रचना करते हैं, जिसमें तपोनिष्ठ विश्वामित्र की कन्या शकुन्तला, जिसके मानव में देवत्व है, भारत के एकमात्र कर्त्तव्यनिष्ठ नरेण दुष्यन्त के गन्धर्व-विवाह का विस्तृत वर्णन है । प्रस्तुतनाटक में वास्तविकता और कल्पना का सामंजस्य है । कन्या को विदा करते हुए माता-पिता को कितना कष्ट होता है, इसका यथार्थ चित्रण किया है कवि ने । शकुन्तला के पश्चात् भी कालिदास के मन में अन्य महान् चरित्रों को प्रत्यक्ष रूप से प्रकट करने की लालसा विद्यमान रही, अतः अन्त में उन्होंने 'रघुवंश' की स्थापना करके अपनी प्रियतमा विलासवती को शान्त किया— रघुवंश में इक्ष्वाकु वंश के महान् चरित्र थे ।

इस प्रकार नाटककार ने महाकवि कालिदास के काव्य-ग्रंथों—ऋतुसंहार, मेघदूत, कुमारसम्भव, शकुन्तला और रघुवंश के द्वारा तत्कालीन युग की सभ्यता, संस्कृति, धर्म, नीति, आदर्श, समाज का चित्र प्रस्तुत किया है जो महाकवि कालिदास की प्रतिभा का द्योतक है । शकुन्तला जैसे पात्र की उद्-भाषना कर कालिदास ने लौकिक और अलौकिक पात्रों का समन्वय किया है ।

प्रस्तुत संग्रह का दूसरा ध्वनिरूपक मेघदूत है जिसमें काव्य होने के कारण भट्टजी ने अपनी इच्छानुसार परिवर्तन कर दिया है—

कथा-सार—मेघदूत कालिदास कृत महाकाव्य है, जिसमें यक्ष पुष्प चयन करते हुए यक्षणी पर मोहित हो जाता है और कुबेर को पुष्प पहुँचाने में देर हो जाती है। कुबेर इस बात को सुनकर यक्ष को एक वर्ष के लिए शाप दे देता है। इस प्रकार यक्ष अपनी प्रेयसी यक्षणी से दूर हो जाता है। दोनों विरह में जलते हैं। अन्त में यक्ष मेघ को दूत बनाकर अपनी प्रेयसी के पास सन्देश भिजवाता है। मार्ग के प्राकृतिक दृश्यों के प्रति सहानुभूति प्रकट करता हुआ मेघ यक्षणी के पास जाकर यक्ष का सन्देश कहता है। वह अपने प्रिय का सन्देश अत्यन्त उत्सुकता के साथ सुनती है—यक्ष की विरहाकुल अवस्था का वर्णन करते हुए वह यक्षणी से कहता है, कि अब मिलन-वेला दूर नहीं है। उनके निर्वासन के दिन बीत चले हैं और अन्त में शाप का मोचन हो गया। यक्ष आकर अपनी प्रियतमा में मिलता है—

‘यक्ष आ गया मृत जीवित-सा,
स्मरण मात्र कंकाल देह सा,
दोनों मिले हृदय भर दम्पति,
शक्ति और विश्वास मिल गये।’

और अन्त में सब मिलकर गा उठते हैं—

मिल गए दो प्राण फिर से मिल गए,
खिल गए दो पुष्प फिर से खिल गए।

इस प्रकार भट्टजी ने मेघदूत में अपनी स्वच्छन्दता से काम लिया है यद्यपि अधिकतर पद्यों का अनुवाद मात्र है, फिर भी अनेक स्थल पर नए-नए गीतों का सृजन कर अपनी मौलिकता का परिचय दिया है। भाव एवं प्रसंग के अनुकूल ही परिवर्तन एवं गीतों की योजना की गई है।

विक्रमोर्वशी

कलाश पर्वत से इन्द्रलोक लौटने पर उर्वशी नामक अप्सरा को केशी नामक ।

भयानक दैत्य सताता है। सयोगवश महाराज पुरुरवा की दृष्टि उस श्रोर पडती है और वह इस अन्याय का प्रतिकार करने के हेतु उर्वशी का इस दैत्य से उद्धार करते है। प्रथम-मिलन मे ही वे दोनो परस्पर अनुरक्त हो जाते है। राजा उर्वशी को उसके सम्बन्धियों पर छोड देता है, किन्तु पुरुरवा अपनी भावी प्रेमिका सम्बन्धी मनोव्यथा की सूचना अपने मित्र विदूषक को देता है। उसी अवसर पर महाराज को बरकल पर लिखा हुआ उर्वशी का एक प्रणय-सन्देश मिलता है। कुछ काल पश्चात् लक्ष्मी के प्रणय का अवसर आता है। भरत मुनि इस सुखद काल मे एक नाटक का अभिनय करते है जिसमे उर्वशी से उसके भावी पति के विषय मे प्रश्न पूछे जाने पर वह भरत मुनि की इच्छा के विरुद्ध पुरुषोत्तम या विष्णु न कहकर पुरुरवा को अपना पति स्वीकार करती है। इस पर भरत मुनि कुपित होकर उसे अभिशाप देते है कि वह इस लोक को त्याग कर मृत्युलोक मे जाकर निवास करे। इन्द्र-पुत्र-दर्शन पर्यन्त उसके शाप की अवधि निश्चित कर देते हे। उर्वशी मृत्युलोक मे आकर अपनी सखियोमहित पुरुरवा की अवस्था को देखती ह। महाराज की मनोव्यथा का अनुभव कर वे उर्वशी को महाराज को सौप कर चली जाती ह। एक दिन पुरुरवा से रूठकर उर्वशी कार्तिकेय के गन्धमादन उद्यान मे चली जाती है जहाँ स्त्री का प्रवेश वर्जित था—हृतभागिनी उर्वशी वहाँ लता रूप मे परिवर्तित हो जाती है। इधर पुरुरवा अपनी प्रियतमा के वियोग मे अतिशय विलाप करते है—इभी बीच आकाशवाणी द्वारा पुरुरवा को ज्ञात होता है कि यदि वह सगमनीय मरिण को अपने पास रल उर्वशी-रूपी तता का आलिंगन करे तो वह अपने पूर्वरूप को प्राप्त हो जावेगी। आकाश-वाणी के आदेशानुसार उर्वशी को पाकर, राजधानी मे सुखपूर्वक जीवन-यापन करते है। राजधानी मे वैवाहिक जीवन व्यतीत करते हुए बहुत काल व्यतीत हो गया। एक दिन अचानक वनवासिनी स्त्री अल्प-वयस्क युवक के साथ महाराज पुरुरवा के दरबार मे उपस्थित हुई। वह उर्वशी का पुत्र एव राज्य का उत्तराधिकारी घोषित किया गया। इसी अवसर पर शाप-निवृत्ति के कारण उर्वशी इन्द्रलोक लौटती है। तभी नारद मुनि का आगमन होता है जो सूचना देते है कि इन्द्र की आज्ञानुसार उर्वशी समस्त जीवन महाराज पुरुरवा की

सहधर्मचारिणी ही रहेगी। इस प्रकार ध्वनिरूपक का अन्त होता है। विक्रमो-
र्वशी प्रायः मूल नाटक के समान है।

प्रस्तुत सग्रह में नाटककार ने कालिदास के जीवन, उनके ग्रन्थों के कुछ महत्त्वपूर्ण अंशों को नाटकीय शैली में अभिव्यक्त किया है। इन ध्वनिरूपकों के द्वारा भट्टजी ने उम मय की मस्कृति, आचार-विचार, पारस्परिक मानव सम्बन्ध आदि का चित्र प्रस्तुत किया है। तीनों रूपकों द्वारा भट्टजी ने प्राचीनता का स्वाभाविक वातावरण बनाने में सफलता पाई है।

भट्टजी के रेडियो नाटकों में व्यजना का विकास होता गया है। डाक्टर नगेन्द्र के अनुसार—

‘चिन्तन और अनुभव में परिपुष्ट भट्टजी की जीवन-दृष्टि अब प्राचीन और नवीन प्रवृत्ति और निवृत्ति, अनुशासन और स्वच्छन्दता में सहज ही मन्तुलन कर लेती है और इस युग की समस्याओं के मर्म तक पहुँचकर व्यग्य के द्वारा उनके समाधान की ओर सकेत कर सकती है। उनका व्यग्य निषेधात्मक ही नहीं रचनात्मक भी है।’

प्रस्तुत अध्याय का सार

हिन्दी साहित्य को भट्टजी की महान् और महत्त्वपूर्ण देन उनके भावनाट्य और गीतिनाट्य है। उनके इन नाटकों का मूल स्रोत यद्यपि पौराणिक है, फिर भी वह सामयिकता लिए हुए है जिनमें नाटककार ने मानव जीवन के सदैव रहने वाले सत्यों, उनकी अनुभूतियों, पारस्परिक संघर्षों और मानवोचित भावनाओं के माध्यम से आधुनिक जीवन की समस्याओं पर प्रकाश डाला है। भावनाट्यों की कथा का केन्द्रबिन्दु यौवन का उद्दाम आवेग है। मत्स्यगधा में यौवन ही उसका चरम प्राप्य है जिससे वह सदैव संघर्ष करती है। विश्वामित्र में नारी के सम्मुख पुरुष का तप, दम्भ आदि सब-कुछ विलीन हो जाता है। नाटककार ने निवृत्ति और प्रवृत्ति दोनों ही मार्गों को महत्त्व दिया है। राधा में यौवन की वासना सात्विक प्रेम का रूप ग्रहण कर लेती है। इन नाटकों में विभिन्न संघर्षों को महत्त्व दिया है।

पुरुष पात्रों की अपेक्षा नारी पात्र अधिक है जो कि भावनाओं की प्रमुख विशेषता है। नारी पात्रों के मन में उठनेवाले संघर्ष का भट्टजी ने सफल चित्र अंकित किया है। इन नाटकों के नाम भी अधिकांशतः नारी पात्रों के नाम पर ही हैं—यथा मत्स्यगंधा, राधा और अशोक वन-वन्दिनी आदि।

कथोपकथन, रस, भाषा और अभिनेय की दृष्टि से भी भट्टजी के ये नाटक अपने ही ढंग के हैं। कला की दृष्टि से भट्टजी की प्रौढ़तम कला के दर्शन इन नाटकों में होते हैं।

भट्टजी के ध्वनिरूपक तत्वों की दृष्टि से अत्यन्त सफल हैं। अनेक बार रेडियो से सफलतापूर्वक प्रसारित भी हो चुके हैं।

साहित्य अपने युग की सामाजिक-व्यवस्था, मान्यता और जीवन दृष्टि-कोण के अनुरूप ही विषय-वस्तु तथा कला का रूप ग्रहण करता है । उसकी रचना के सिद्धान्त, उसकी आलोचना तथा उसका दृष्टिकोण भी वैसा ही होता है । आधुनिक युग में साहित्य केवल मात्र मनोरंजन का साधन नहीं है, प्रत्युत वह जीवन में नई चेतना देने का सबल अस्त्र है । भारतेन्दु युग में यही नवीन चेतना नाटको के सृजन का कारण बनी । परन्तु औद्योगिक स्पर्धा के फल-स्वरूप अवकाश का अभाव, रंगमंच की जटिलता तथा चित्रपट की सस्ती लोक-प्रियता ने पूर्ण नाटको के विकास के मार्ग में भली प्रकार एक बाधा उत्पन्न कर दी । फिर भी नाटक अबाध गति से आगे बढ़ता रहा । अवकाश के सीमित क्षणों में, कम-से-कम साधनों के बीच, अभिनय की अपेक्षाकृत सुलभता एवं अपनी अभिव्यक्ति की शक्ति लिए हुए इस दिशा में एकांकी का उदय हुआ । चरित्र-चित्रण का सीमित क्षेत्र होने पर भी पूर्ण नाटक की अपेक्षा एकांकी नाटक जीवन के कटु रस में डूबे हुए सिद्ध हुए, क्योंकि उनका उदय जिन साहित्यिक परिस्थितियों में हुआ, उनमें संघर्ष की मात्रा सबसे अधिक थी । इसी संघर्ष तत्त्व से इस कला की आत्मा की भी प्रतिष्ठा हुई ।

आधुनिक एकांकी पश्चिम की कला से बहुत प्रभावित है, अतः एकांकी कला में अन्तर्द्वन्द्व और घटनाओं का घात-प्रतिघात सबसे प्रधान तत्त्व स्वीकार किया गया है । दो परस्पर-विरोधी परिस्थितियाँ अपने-अपने सत्य के साथ आपस में टकराती हैं और उनका संघर्ष समूचे एकांकी में फैल जाता है । इस भाँति एकांकी में एक निश्चित समस्या की तीव्रता, उसके द्रुत-विकास, आवेग और चरम-सीमा पर उस समस्या की चरम अन्विति, एकांकी कला की मूल विशेषताएँ

है। इसको एक अद्भुत सूत्र में बाँधने के लिए इस कला में कौतूहल और जिज्ञासा की सबसे अधिक आवश्यकता होती है। इसी तत्त्व में एकाकी के समस्त तत्त्व परस्पर इस भाँति जुड़े रहते हैं जैसे एक पूर्ण-पुष्पित पुष्प में उसकी पल्लुडियाँ, पराग और सुगन्ध। अस्तु।

विभिन्न विद्वानों ने एकाकी के मुख्य तत्त्व छः माने हैं।

कथा-वस्तु—एकाकी की कथावस्तु में निश्चित रूप से जीवन की तीव्र अनुभूति होनी चाहिए। एकाकी की कथा नाटक की अपेक्षाकृत सीमित होती है जिसका लक्ष्य-बिन्दु एक घटना, एक विचार या एक भाव पर ही होता है। सारी कथा उसी बिन्दु के पास घूमती है। एकाकी का कथा-संगठन जिज्ञासा कौतूहल, आकस्मिकता, विस्मय, सभ्रम और तनाव की आरोह-अवरोहपूर्ण गति के मध्य में से होता हुआ अपने चरम विकास को प्राप्त होता है और जिज्ञासा मिश्रित विस्मय विमूढता की स्थिति दर्शकों में उत्पन्न करता हुआ आकस्मिक रूप से समाप्त हो जाता है।

पात्र या चरित्र-चित्रण एकाकी का दूसरा तत्त्व है। पात्रों के द्वारा नाटक की मूल घटनाएँ और अनुभूति की अभिव्यक्ति होती है, पात्रों के चरित्र-चित्रण इन्हींके मानसिक संघर्ष और इन्हीं की गतिशीलता द्वारा एकाकी में स्वाभाविक रूप में नाटकीय आरोह-अवरोह उपस्थित होता है। एकाकी में पात्रों की संख्या कम-से-कम होनी चाहिए। एकाकी में दो प्रकार के पात्र होते हैं—

१. मूल पात्र—एकाकी के चरम लक्ष्य का नायक होता है। यही वह शक्ति होती है, जिससे नाटक की मूल संवेदना चरमसीमा पर पहुँचती है, और नाटक की अनुभूति साकार हो उठती है।

२. गौण पात्र—कभी मुख्यतः नाटक के मूल पात्र की सहायता के लिए होते हैं। ये पात्र कभी-कभी नाटक की मूल संवेदना को उत्तेजित करते हैं। दूसरी ओर ये पात्र मूल पात्र की आत्माभिव्यक्ति में माध्यम का कार्य करते हैं। एकाकी में वही पान शक्तिशाली मिद्ध होते हैं, जो अपने बाह्य-कार्यव्यापारों के साथ-साथ अपने चारित्रिक गुणों में अन्तर्मुखी होते हैं। पात्रों के मनोवैज्ञानिक विश्लेषण से नाटकीय परिस्थिति भी पैदा होती है और उचित संघर्ष को भी

स्थान मिलता है ।

संवाद—चरित्र-विकास, कथा-विकास, प्रासंगिक घटनाओं का संकेत आदि सारा कार्य संवादों का है । एकाकी के संवाद शक्तिशाली, सजीव, मरस, सक्षिप्त, मर्मस्पर्शी, वाक्-वैदग्ध्य, नाटकीय एवं प्रभावोत्पादक होने चाहिए । लम्बे अनाटकीय संवाद जिनसे वातावरण तथा प्रभाव के नष्ट होने का भय हो एकाकी में नहीं आने चाहिए । संवाद वाचिक अभिनय का प्रधान आधार है, किन्तु उसमें आंगिक, वाचिक, सात्विक और ग्राह्य अभिनय उत्पन्न करने की शक्ति भी होनी चाहिए ।

दृश्य-विधान—एकाकी में कथा का सम्यक् अनुकूल प्रभाव उत्पन्न करने के लिए वैसा ही वातावरण बनाना नितान्त आवश्यक है । यह वातावरण ऐसा होना चाहिए जिसमें कथा की आत्मा और पात्रों का व्यक्तित्व तथा अभिनय उभर सके । एकाकी का वातावरण प्रमुख रूप से दृश्य-विधान तथा संवादों के माध्यम से प्रस्तुत किया जाता है । लेखक रंगमंच पर ऐसे दृश्य विधान का निर्देश करता है जिससे घटना का समय, स्थान, परिस्थितियाँ, वातावरण सब कुछ स्पष्ट होकर कथा-प्रभाव के अनुकूल वातावरण उपस्थित हो जाना है, और दर्शक दृश्य-विधान द्वारा प्रस्तुत वातावरण के माध्यम से स्वयं भी अपने को उसी वातावरण में अनुमान करके कथा के साथ तादात्म्य स्थापित कर लेता है, और फिर रस-विभोर होता हुआ एकाग्रता के साथ नाटक देखता है । दृश्य-विधान के साथ-साथ एकाकी का आरम्भ रंग-संकेत से होता है, जिससे नाटक की स्वेदना या देश-काल और परिस्थिति स्पष्ट होती है ।

नाटक के आरम्भिक अंश में कोतूहल और जिज्ञासा-तत्त्व का सन्निवेश इस कला की चरम सफलता है । इस आरम्भ-अंश में एकाकी के लक्ष्य के बीज का प्रस्तुत होना सफल एकाकी के लिए आवश्यक है । इस बीज अंश में एक ओर नाटक की मूल स्वेदना गुँथी रहती है और दूसरी ओर इसमें एकाकी के मुख्य-पात्र स्थान पाते हैं ।

भाषा—स्वाभाविक और यथासम्भव पात्रानुकूल होनी चाहिए । उसमें कथा-अभीष्ट को स्पष्ट करने की क्षमता होनी चाहिए । शब्द, ध्वनि और

वाक्य-विन्यास ऐसा होना चाहिए जिससे सवादो में नाटकीयता का गुण उत्पन्न हो सके ।

एकाकी में सकलन त्रय का भी विशेष महत्त्व है । वास्तव में रचना-विधान की दृष्टि से एकाकी के सविधान में प्रभाव और वस्तु की एकता अनिवार्य है । शेष देश और काल की एकता या विभिन्नता एक ओर एकाकी की सवेदना पर निर्भर है; दूसरी ओर लेखक की प्रतिभा पर । विद्युद्ध शिल्प-विधि की दृष्टि से सफल एकाकीकार वही है जो जीवन का एक पक्ष, एक घटना, एक परिस्थिति को उतनी ही स्वाभाविकता से अपनी कला में संजो ले, सजा ले, जैसी स्वाभाविकता हमें अपने जीवन में मिलती है फिर चाहे सकलन त्रय की ओर ध्यान दिया गया हो, चाहे न दिया गया हो ।

एकाकी के तत्त्वों की विवेचना करने के उपरान्त भट्टजी के इस विषय में विचार जानने आवश्यक है—

“मेरी दृष्टि मूलभाव पर रहती है । मैं टेकनीक को वही तक उपयोगी मानता हूँ जहाँ तक वह मूलभाव या समस्या को उद्दीप्त करे और यथार्थवादिता को नष्ट न करे । मैं नाटक को टेकनीक के कृत्रिम बन्धनों में नहीं बाँधना चाहता ।”^१ इससे स्पष्ट है कि भट्टजी ने शास्त्रीय पक्ष की अपेक्षा मूल उद्देश्य को अधिक महत्त्व दिया है । एकाकी के शिल्प-विधान की जटिलता में उलझने की उनकी इच्छा ही नहीं थी । भट्टजी का एकाकी-साहित्य सामाजिक आलोचना, राष्ट्रीय जागरण तथा सांस्कृतिक पुनरुत्थान से सम्बन्धित है । विषय वैविध्य की दृष्टि से इनके एकाकियों का विस्तार व्यापक, सूक्ष्म अन्तर्वृष्टि, सामाजिक चेतना के प्रति जागरूकता, व्यंग्यात्मकता, जनजीवन का यथार्थ चित्रण, प्राचीन सांस्कृतिक गौरव की भाँकी और इतिहास का समीकरण महात्त्वं है । फिर भी शास्त्रीय कसौटी पर उनके एकाकी खरे उतरते हैं । साथ ही भाषा की सरलता, भावों की सरलता और सोद्देश्यता के कारण वे आकर्षण का विषय हैं । अपने एकाकी नाटकों में जीवन के सत्य का उपयुक्त प्रतिपादन करने की चेष्टा की है । यही

१. ‘राष्ट्र भारती’, पृ० ६१०

कारण है कि अपने जीवन की यथार्थता और विपमताओं का चित्रण करने पर भी अन्ततः किसी उपयुक्त समाधान के खोज करने की चेष्टा की है। उनके एकाकी नाटको में यथार्थ का स्पष्टीकरण है। भट्टजी के एकाकी नाटको के संग्रह इस प्रकार है—

१ आदिम युग और अन्य एकाकी, २. धूम-शिखा, ३. धाज का आदमी, ४. पर्व के पीछे, ५. अभिनव एकाकी, ६. समस्या का अन्त, ७. स्त्री का हृदय।

आदिम युग तथा अन्य एकाकी

आदिम-युग, प्रथम-विवाह, मनु और मानव तथा कुमारसम्भव आदि अन्य एकाकियों की कथा का मूल पौराणिक है। ये सभी एकाकी नाटक सभ्यता के विकास में क्रम और परिस्थितियों के विभिन्न चित्र हैं। आदिम-युग में प्रागैतिहासिक काल की संस्कृति का चित्र है। प्रथम-विवाह में प्रारम्भिक आर्य-संस्कृति का चित्र है। मनु और मानव में जल-प्लावन के पश्चात् आर्य-संस्कृति के विकास का चित्र है। कुमारसम्भव में गुप्तकालीन संस्कृति की झलक है। इनमें प्रारम्भिक आर्य-संस्कृति, प्रागैतिहासिक काल, महामानव मनु के काल की संस्कृति, वैदिककालीन-भारतीय-संस्कृति तथा मध्यकालीन सांस्कृतिक अभिरुचि चित्रित है।

आदिम-युग प्रस्तुत एकाकी की कथा का आरम्भ सृष्टि के आरम्भ के दृश्य से होता है। हिमालय के वन्य-प्रदेश में एक नर और नारी का निर्माण अन्य विशाल जीव-जन्तुओं के साथ होता है। ज्वालामुखी के विस्फोट से सर्वत्र घनान्धकार छा जाता है। जलते हुए लावे से व्याकुल होकर जीव इधर-उधर भागते हैं। ऐसे भयंकर वातावरण में नर और नारी एक-दूसरे से टकराते हैं, यही दोनों का प्रथम मिलन है। दोनों आश्चर्य, भय, उत्सुकता तथा कुछ आकर्षण के साथ एक-दूसरे को देखते हैं। दोनों में क्रमशः आकर्षण बढ़ता है तथा दोनों साथ रहना प्रारम्भ कर देते हैं।

छाया रूप ब्रह्म दोनों को ज्ञान देता है। ब्रह्म के द्वारा शिक्षित किए जाने पर ही उन्हें मानव के मन में व्याप्त विविध भावों का ज्ञान होता है। प्रारम्भ में वे दोनों प्राणी बोलना भी नहीं जानते थे। ब्रह्मा के आदेशानुसार ही वे अनेक पुत्र तथा पुत्रियों को जन्म देते हैं। नर का नाम स्वयंभुव मनु और नारी का नाम शतरूपा हो जाता है। उनकी सन्तति के विभिन्न विचारधारावाली होने के कारण आपस में लड़ते हैं और अन्त में उन्हें छोड़ जाते हैं। मनु भी शतरूपा को त्यागकर तप करते हैं, किन्तु उन्हें शान्ति नहीं मिलती है और शतरूपा अपनी दो छोटी कन्याओं का पालन-पोषण करती है। मारीच के मानस-पुत्र कर्दम के समझाने पर मनु अपनी ब्रुटि को समझते हैं तथा उन्हें पश्चात्ताप भी होता है कि वे शतरूपा को त्यागकर क्यों चले आए। तभी शतरूपा उन्हें ढूँढती-ढूँढती वहाँ आती है और मनु उसके द्वारा प्रार्थना करने पर पुनः घर जाने के लिए तत्पर हो जाते हैं। किन्तु मनु का शरीर अत्यन्त क्षीण हो जाता है—दोनों कन्याएँ एव शतरूपा उनकी सेवा करती हैं। मनु के पुत्र भी असफल होते हैं और अपने माता-पिता के पास ही आ जाते हैं। मनु पुनः उठने का प्रयास करते हैं और तत्काल ही उनकी मृत्यु हो जाती है : उन सबका मृत्यु से परिचय होजाता है। अन्त में शतरूपा कहती है कि मानव-मन को सयत्न रखने के लिए मृत्यु अत्यन्त आवश्यक है।

आदिम युग में नाटककार ने नाटकीय बन्धन को तोड़कर मनुष्य सृष्टि को स्वयंभुव मनु और शतरूपा के प्रतीक द्वारा उस समय के आदिम जीवन की भाँकी प्रस्तुत की है। यद्यपि स्वयंभुव मनु और शतरूपा तथा उनके पुत्र-पुत्रियाँ सब वैदिक एव पौराणिक पात्र हैं, किन्तु उन पात्रों का चारित्रिक विकास नाटककार ने रनाभाविक ढंग से किया है। यहाँ पर भट्टजी ने ब्रह्मा को स्वयंभुव मनु और शतरूपा की चिन्तना शक्ति माना है, जिसके द्वारा स्त्री और पुरुष एक-दूसरे के प्रति आकर्षित होते हैं। पात्रों के उचित निर्वाह एव समय की रक्षा के लिए भट्टजी ने ब्रह्मा की कल्पना की।

प्रस्तुत एकांकी में मानव-मन में सृष्टि के आरम्भ में किस प्रकार भाव उत्पन्न हुए तथा कैसे नर-नारी का मिलन हुआ, आदि पर प्रकाश डाला है।

प्रथम-विवाह—कव, क्यों और कैसे हुए इस कल्पना को साकार करते हुए नाटककार ने यह भी सिद्ध किया है कि विवाह मानव के लिए अनिवार्य है।

कथा-सार—काद्रवेय आर्यों का ऐसा परिवार है जो अपने पशुओं और सामान के साथ सदैव घ्राणे बढता जाता है। जब से इस परिवार ने अपना निवास स्थान छोड़ा, तभी से इनका अन्य परिवार के साथ सम्पर्क नहीं हुआ। वेदो-का ज्ञान तथा भाई-बहिन, माता-पुत्र, पिता-पुत्री की सजा भी इनसे अपरिचित थी। परिवार की प्रत्येक नारी पर नर का अधिकार था। कन्द-मूल-फल व पशुओं का मांस, मद्यपान तथा गायो का दूध ही उनका आहार था। भ्रमण करते-करते ये लोग भारत में आते हैं जहाँ उनका भारतीय आर्यों से परिचय होता है। परिवार के कुछ व्यक्ति भारतीय आर्यों के सदृश ही स्थिर रहकर जीवन-यापन करना चाहते हैं, किन्तु परिवार का स्वामी इसे उचित नहीं समझता। तभी उनका परिचय पचजन नाम के एक अन्य परिवार से होता है। इस परिवार के विश्वपचजन मध्य काद्रा, रुद्रपचजन ऊपा काद्रा तथा ज्येष्ठ काद्र विश्वावारा की ओर आकर्षित होते हैं। विवाह के लिए वे काद्रवेय से अनुमति माँगते हैं किन्तु कन्या को वे परिवार की सम्पत्ति मानते हैं, अतः वे अपनी कन्या को परिवार से पृथक् करना नहीं चाहते। अन्त में वरुण पचजन, जो कि पचजन परिवार के मुखिया हैं तथा ज्ञान के प्रसार में जिन्होंने महत्त्वपूर्ण योग दिया है, बुलाए जाते हैं। वे काद्रवेय तथा अन्य व्यक्तियों को समझाते हैं कि मानव का ज्ञान का उपयोग करते हुए लाभ उठाना चाहिए। अन्ततः सभी उनकी बात से सन्तुष्ट हो जाते हैं—विवाह सम्पन्न हो जाता है।

प्रथम-विवाह का आधार एक वैदिक कल्पना है। प्रारम्भ में सामाजिक आचार-विचार के बन्धनों से अनभिज्ञ आर्य-जाति भ्रमणशील थी। दूसरे शब्दों में कह सकते हैं कि आर्य लोग पहाड़ों से उतरकर उत्तरीय प्रदेश में आ रहे थे। प्रथम-विवाह उसी समय की एक भौंकी है। काद्रवेय एवं काद्रवेयी का चित्रण ससार के सरल, सच्चे मनुष्यों का चित्र है। वरुण पचजन उस समय के विद्वान आचार्य थे जिन्होंने समाज में मर्यादा की स्थापना की।

प्रस्तुत एकांकी में विवाह के प्रारम्भिक स्वरूप को दिखाया गया है। साथ ही

विवाह-प्रथा द्वारा समाज में सुख शान्ति और व्यवस्था स्थिर रह सकती है। मानव विकास और प्राचीन सस्कृति का चित्रण है।

मनु और मानव में वैदिक सभ्यता और सस्कृति का चित्र है। जल-लावन के पश्चात् आर्य-सस्कृति का पुनरुद्धार मनु के द्वारा हुआ था। उन्हींकी मन्तति-परम्परा से वर्ण-व्यवस्था तथा भारतीय आर्यों का विकास हुआ। कथा का आरम्भ मनु के आश्रम से होता है, तथा मनु समाज की वर्ण-व्यवस्था एवं सुख-सुविधा को विषय में चिन्तन करते हैं। तभी उन्हें वशिष्ठ तथा विश्वामित्र को गोत्रों के सघर्ष का समाचार मिलता है। मनु इस सघर्ष को रोकने के हेतु बृहद् यज्ञ का आयोजन करते हैं।

दूसरी ओर आर्यों और दस्युओं में सघर्ष, द्वन्द्व चल रहा है। दस्युओं का नेता वासुकी राक्षसों से गठबन्धन जोड़ लेता है। आर्यों के बृहद् यज्ञ को समाप्त होने के उपरान्त मनु वर्ण-व्यवस्था का प्रस्ताव रखते हैं, किन्तु ब्राह्मण वर्ग कर्म को नहीं छोड़ना चाहता। परन्तु दस्युओं एवं राक्षसों द्वारा पराजित किए जाने पर वे इसे सहर्ष स्वीकार कर लेते हैं, और मनु के पुत्र एवं पुत्री इडा आर्यों को सघटित करके उन्हें युद्ध-शिक्षा देते हैं।

हिमालय पर्वत से आर्यों का एक दल बुध के नेतृत्व में भारत आता है। इडा पुरुष-वेष में बुध से मिलती है तथा बुध इडा के रूप-सौन्दर्य की प्रशंसा से परिचित होने के कारण उससे इडा का पता पूछते हैं। बुध की बहिन सुनृता इडा के रूप-सौन्दर्य से मुग्ध हो उसे पुरुष समझ विवाह का प्रस्ताव करती है, किन्तु इडा यह स्वीकार नहीं करती है। इस प्रकार आर्यों का नवीन दल पराजित आर्यों के साथ रहना आरम्भ कर देता है। धीरे-धीरे आर्य युद्ध-विद्या में निपुणता प्राप्त करते हैं और दस्युओं को पराजित कर देते हैं। इसी अवसर पर बुध को इडा के स्त्री रूप का पता चलता है। इडा भी बुध से प्रेम करती है। अतः दोनों गन्धर्व विवाह कर लेते हैं।

इधर आर्यों की विजय के उपरान्त सभी मनु के आश्रम में एकत्रित होते हैं। वही पर राजाओं का निर्वाचन होता है और भारतवर्ष का नाम आर्यावर्त रखा जाता है। राजाओं को प्रजा-पालन की शिक्षा देकर मनु ब्राह्मणों को

उनका मन्त्री बनाते हैं। इस प्रकार नाटककार ने जल-प्लावन के पश्चात् आर्य सस्कृति का विकास इस नाटक में प्रस्तुत किया है। इस एकाकी से प्रकट होता है कि मनु वैदिक-सभ्यता से पूर्व के हैं और वर्गों-व्यवस्था आदि का विकास वैवस्वत मनु के समय में ही हुआ है। यज्ञीय-सभ्यता के प्रसार का सुन्दर चित्रण है। इडा को स्त्री और पुरुष दोनों ही रूपों में रखकर नाटकीय चमत्कार के साथ-साथ नाटकीय व्यंग्य भी उपस्थित होता है।

कुमारसम्भव — कथा का आरम्भ सम्राट् चन्द्रगुप्त के पुत्र कुमारगुप्त के जन्म के चालीसवें दिवस पर होनेवाले उत्सव से प्रारम्भ होता है। महाकवि कालिदास कुमारसम्भव नामक नाटक-काव्य की रचना कर, इसी उत्सव के उपलक्ष में महारानी ध्रुवदेवी को भेंट करते हैं।

दूसरी ओर महाराज चन्द्रगुप्त चिन्ताकुल है, क्योंकि स्वप्न में देवर्षि नारद ने कहा कि ग्रन्थ के पूर्ण होने की आशा कम है। वे कालिदास से मिलने जाते हैं, किन्तु कालिदास की सेवा में उपस्थित विलासवती द्वारा वे द्वार पर ही रोक लिये जाते हैं। इधर कालिदास वास्तव में कुमारसम्भव को पूर्ण नहीं कर पाते। उनकी कवित्व-शक्ति कुमारसम्भव की रचना करने में असमर्थ-सी हो जाती है। इसी प्रकार दृश्य-परिवर्तन होता है। कैलाश पर्वत पर सरस्वती देवी पार्वती से अनुनय-विनय करती है कि वे अपने शाप को, जो उन्होंने कालिदास को कुमारसम्भव के अपूर्ण रहने के लिए दिया था, वापस लौटा ले या क्षमा कर दें (वास्तव में नारद ने पार्वती को उत्तेजित किया है कि कालिदास ने मानव होकर आपका तथा भगवान् शंकर का शृंगार वर्णित किया है। पार्वती नैतिकता का प्रतीक होकर कालिदास को शाप देती है) ; किन्तु पार्वती किसी भी प्रकार से शाप वापस नहीं लेना चाहती। उसी समय स्कन्द और शंकर आकर पार्वती से अनुनय करते हैं कि वे कालिदास को शाप से मुक्त कर दें। अन्त में शिव अन्य मार्ग न देखते हुए समाधिस्थ हो जाते हैं और तब पार्वती को चिन्ता होती है। तत्पश्चात् वे सरस्वती से कहती हैं—“मैं आशीर्वाद देती हूँ कि कुमारसम्भव अपूर्ण रहकर भी विश्व साहित्य का रत्न होगा।” इधर कालिदास सायंकाल तक ग्रन्थ पूर्ण नहीं कर पाते और उत्सव में सम्मिलित

होते हैं और अपूर्ण काव्य ही ध्रुवदेवी को भेट करते हैं, किन्तु वह इसे अपने पुत्र का अपमान समझती है और स्वीकार नहीं करती। कुमार राजकुमार अचानक ही जोर से विलाप करता है। इस पर बराहमिहिर कहता है कि जब तक ग्रन्थ को स्वीकार नहीं किया जायेगा, राजकुमार रोता ही रहेगा। अन्त में विवश होकर महारानी को काव्य स्वीकार करना पड़ता है। इस प्रकार अन्त में कालिदास की विजय होती है।

प्रस्तुत एकाकी में कला और आचार की साहित्यिक समस्या का नाटककार ने अत्यन्त सुन्दर ढंग से समाधान किया है। सररवती शुद्ध कलाकार का प्रतीक है जिन्होंने कालिदास के पक्ष को लिया है। कालिदास की महत्ता को सभी परवर्ती कवियों द्वारा नाटककार ने बड़े कौशल से सररवती के माध्यम से पार्वती के समक्ष स्वीकार कराया है। नाटककार ने कालिदास को सुरासेवी दिखाकर इसे कविता की प्रेरक-शक्ति के रूप में दिखाया है।

क्रांतिकारी विश्वामित्र—वैदिक-युग से सम्बन्धित क्रांतिकारी विश्वामित्र सामाजिक सघर्ष का चित्र है। विश्वामित्र अपने समय के महान क्रांतिकारी व्यक्ति थे। उन्होंने आर्यों द्वारा किए गए भयंकर विद्रोह को राहून करते हुए आर्यों और अनार्यों में सामंजस्य उपस्थित किया। सामाजिक आचार-विचार, रीति-रिवाज, नियम-संयम आदि अनेक दृष्टियों से दो विभिन्न जातियों का एकीकरण किया। उनके पारस्परिक सघर्ष को अपने तप और पौरुष के द्वारा समाप्त किया। यज्ञ में पशुबलि, नरबलि आदि के साथ-साथ प्राचीन परंपरागत रूढ़ियों का खण्डन किया।

प्रस्तुत एकाकी की कथा भी विश्वामित्र के क्रांतिकारी रूप को हमारे सम्मुख प्रस्तुत करती है। यथा—महाराजा हरिश्चन्द्र अपने पुत्र की बलि न देकर यज्ञ आदि के द्वारा वरुण को प्रसन्न करना चाहते हैं, किन्तु पुरोहित वशिष्ठ उन्हें पुत्रबलि के लिए बाधित करते हैं, क्योंकि ऐसा न करने पर महाराज को प्रतिज्ञा-भंग दोष के साथ-साथ पाप का भी भागी बनना पड़ेगा। महाराज हरिश्चन्द्र पुत्र बलि की कल्पना से उद्विग्न और मूर्च्छित हो जाते हैं। चेतन होने पर वह ब्राह्मण-पुत्र की बलि करने के लिए तैयार हो जाते हैं। हरिश्चन्द्र

के इस कृत्य से क्रोधित होकर पुरोहित वशिष्ठ चले जाते हैं ।

वशिष्ठ के चले जाने के उपरान्त विश्वामित्र जो हरिश्चन्द्र पुरोहित के रूप में आमन्त्रित करने हे, परन्तु अजीर्ण के निरापराध पुत्र शुन शेष को यात्म-रक्षा के लिए पुकारता हुआ देखकर विश्वामित्र यज्ञ में नर-बलि का विरोध करते हैं—“मैं नर-बलि नहीं होने दूँगा । देवता ऐसा कभी नहीं चाह सकते, हम सब उनकी सन्तान हैं, वे हमारे पिता हैं, जनक हैं, जनक पुत्र की हत्या नहीं चाहते । मैं ऐसा न होने दूँगा……।”

और भी—

“तुम हट जाओ मैं स्वयं कराऊँगा, मैं देवता को बलि के बिना प्रसन्न करूँगा तथा नर-बलि नहीं दूँगा ।” यह कहकर विश्वामित्र यज्ञ आरम्भ करते हैं । कुछ समय उपरान्त वरुण को अपने मन्त्र-बल पर यज्ञ में आमन्त्रित करते हैं । महाराज हरिश्चन्द्र के क्रेश नष्ट हो जाते हैं । अन्त में विश्वामित्र, जम-दग्नि, लोपामुद्रा, शुन-शेष आदि को साथ लेकर चले जाते हैं । एकाकी का अत्यन्त श्रद्धुत एवं स्वाभाविक ढंग से हुआ है ।

नाटककार ने प्रस्तुत एकाकी के प्रमुख पात्र विश्वामित्र का रूप प्राधुनिक क्रांतिकारी के रूप में अत्यन्त स्वाभाविक व आकर्षक ढंग से चित्रित किया है । विश्वामित्र ने अपने तप एवं पौरुष के बल पर समाज में वास्तविक ज्ञान एवं नवीन चेतना की प्रतिष्ठा की । वशिष्ठ से सघर्ष करते हुए उन्होंने जन्म-जाति का विरोध करते हुए मानव को उसके कर्म के आधार पर ही वर्ण के अन्तर्गत रखा । प्रस्तुत एकाकी में भी उन्होंने इसी सघर्ष को व्यक्त किया है ।

शशिलेखा—प्रस्तुत एकाकी बौद्धकालीन सामाजिक संस्कृति का सजीव चित्र उपस्थित करता है । एकाकी का प्रमुख पात्र शशिलेखा महाराज विनोद वर्धन की राजनर्तकी है, किन्तु अन्य राजनर्तकियों से भिन्न वह एक सच्चरित्र एवं पावन स्त्री है । फिर भी, स्त्री होने के नाते वह मानवीय राग-द्वेष से

१. 'आदिम-युग और अन्य नाटक', पृ० १८५

२. वही, पृ० १६०

अभिभूत है। कथा का आरम्भ उसके सौन्दर्य-प्रसाधन से होता है। आरम्भ से वह भिक्षु कौण्डिन्यायन के रूप पर मुग्ध होकर उन्हें आत्म-समर्पण करना चाहती है। कौण्डिन्यायन तपस्वी और आत्म-चित्तक है। वह उसकी प्रार्थना को अस्वीकार कर देते हैं। सौन्दर्य-गर्विणी शशिलेखा भिक्षु से प्रतिकार लेने के लिए व्याकुल हो जाती है। वह महाराज से भिक्षु के शिरच्छेद के लिए प्रार्थना करती है। महाराज विनोदवर्धन के द्वारा अनेक बार समझाए जाने पर भी वह अपने हठ पर दृढ़ रहती है। तभी भिक्षु कौण्डिन्यायन सहसा प्रफट होकर शशिलेखा को अपने शिरच्छेद के लिए कहते हैं। शशिलेखा द्वारा प्रश्न पूछे जाने पर सुख-दुःख, वास्तविक सौन्दर्य आदि के विषय में सारयुक्त बातें कहते हैं जिनसे प्रभावित होकर शशिलेखा धर्म के प्रति आत्मसमर्पण कर देती है तथा बौद्ध हो जाती है।

‘शशिलेखा’ नामक एकाकी में नाटककार ने नारी के हृदय में उठनेवाले विभिन्न उद्गारों का द्वन्द्व अत्यधिक सुन्दर ढंग से किया है। भिक्षु का महसा प्रवेश रोचकता, कौतूहल आदि में वृद्धि करता है।

भट्टजी के द्वारा रचित ‘आदिम-युग’ नामक एकाकी सर्वथा नवीन प्रयोग है। इन एकाकियों में प्राणीविज्ञान, समाजविज्ञान, वनस्पतिविज्ञान, वेद, पुराण आदि मानवशास्त्र का समन्वय करते हुए सर्वथा एक नई शैली एवं विषयवस्तु की सृष्टि की गई है। इनमें एक ओर मनुष्य-सृष्टि से प्रादिपुरुष स्वयंभुव मनु और शतरूपा द्वारा मनुष्य जाति की आदिम अवस्था की भाँकी है वहाँ दूसरी ओर आधुनिक समाज तथा जीवन की सभी समस्याओं का यथार्थ चित्रण है।

प्रस्तुत एकाकी संग्रह के सभी नाटक वैदिक-युग से लेकर मध्य-युग तक के विभिन्न चित्र उपस्थित करते हैं। एक ही संग्रह में हमें इन दोनों कालों का सम्पूर्ण चित्र मिल जाता है। साथ ही भारतीय संस्कृति और आदर्शों की भी भाँकी मिलती है। इन नाटकों के द्वारा लेखक की चिन्तन-प्रकृति की विराटता का ज्ञान होता है। ये सभी एकाकी रंगमंच पर एवं आकाशवाणी के विभिन्न केन्द्रों से सफलतापूर्वक प्रसारित हो चुके हैं। अनेक स्थानों पर पुरस्कृत भी हुए हैं। इस प्रकार क एकाकी हिन्दी-साहित्य में भट्टजी की अपनी मौलिक सूझ

है। जिनका अन्य भाषाओं में भी अनुवाद हुआ है।

धूमशिखा

भट्टजी के छः एकांकी नाटकों का संग्रह है जिसमें नाटककार ने निष्पक्ष तथा तटस्थ भाव से समाज और साहित्य को परखा है। भट्टजी ने जीवन के पोष्य तत्वों को खोजकर समाज के व्यक्तियों के सम्मुख रखा है। ऐसा प्रतीत होता है कि नाटककार एक सभ्य, संस्कृत परिवार एवं समाज की स्थापना करना चाहता है। प्रस्तुत एकांकी में सामाजिक, पारिवारिक और राजनैतिक जीवन का चित्रण है। इन एकांकियों की समस्याएँ नवीनतम, सघर्षपूर्ण और यथार्थवादी हैं।

प्रथम एकांकी धूमशिखा है जिसमें मन्दाकिनी, विपिन और साधना ये तीन पात्र मुख्य हैं। कथा का आरम्भ मन्दाकिनी के घर से आरम्भ होता है। मन्दाकिनी प्रत्यन्त दम्य अवस्था में चारपाई पर लेटी हुई है। उसकी छोटी बहन साधना उसकी सेवा कर रही है। साधना उसे विपिन नामक व्यक्ति का पत्र लाकर देती है, जिसे मन्दार मन्दाकिनी कुछ भाववेश में आ जाती है; परन्तु शीघ्र ही वह पुनः निराशा में डूब जाती है और तभी विपिन नामक व्यक्ति कमरे में प्रवेश करता है। मन्दाकिनी प्रथमतः तो विपिन से बोल्बना भी उचित नहीं समझती, क्योंकि वह उसका प्रेमी ही है जिसने उसे धोखा दिया और मन्दाकिनी की अनुज्ञा कमला से विवाह कर लिया था। अब कमला की मृत्यु होने के उपरान्त वह उसके पास आता है। इधर विपिन बाबू कमला को दोषी ठहरा कर स्वयं निर्दोष बनता है, किन्तु सब व्यर्थ है, यद्यपि वह मन्दाकिनी को नाना-भाँति से रामभाता है, उसके भ्रम और मन्देह को दूर करना चाहता है, वह अपने पापों के लिए प्रायश्चित्त भी करता है। मन्दाकिनी को भी मर्य का पता उसकी सखी से मिल जाता है, फिर भी वह कहती है कि उसका सौन्दर्य नष्ट हो चुका है। वह क्षय रोग से पीड़ित है। वह उस काल का क्या करेगा ! परन्तु विपिन कहता है कि वह उसे मसूरी ले जाएगा, स्वयं उसकी सेवा करेगा इस प्रकार उसे बचा लेगा। मन्दाकिनी प्रस्तुत-सी हो जाती है, परन्तु तुरन्त

ही विपिन के प्रस्ताव को अस्वीकार कर देती है और उसे कभी न आने की आज्ञा भी दे देती है। अन्त में विपिन निराश होकर लौट जाता है।

इस प्रकार नाटक की कथा मानव-मन में पनपनेवाले सन्देह तथा उसके उत्पन्न होनेवाले परिणामों द्वारा किन-किन विकृतियों का जन्म होता है आदि का चित्रण है। नाटककार ने पुरुष की भ्रमर-वृत्ति की ओर भी सकेत किया है।

विस्फोट—नामक एकाकी में आज के विद्वत् समाज पर व्यंग्य है। मानव की यह मूलभूत वृत्ति है कि वह व्यक्तित्व से प्रभावित होता है। महान् व्यक्तित्व के व्यक्ति जो भी कार्य करते हैं चाहे वह सामाजिक, पारिवारिक किसी भी दृष्टिकोण से महत्त्व न रखने हों, परन्तु आलोचकवर्ग उस काय की भूरि-भूरि प्रशंसा करता है। सम्पादकवर्ग इस प्रकार की रचनाओं को अपने पत्र में प्रकाशित करके अपना गौरव समझते हैं, इन्हीं बातों को प्रस्तुत एकाकी में चित्रित किया गया है।

नगेश एक ऐसे कवि हैं जिन्होंने तीस वर्षों से साहित्य-साधना की, जिसके परिणामस्वरूप उनकी इतनी प्रतिष्ठा जम जाती है कि प्रत्येक आलोचक चाहे उस कविता का अर्थ समझ में न आये, उसकी भूरि-भूरि प्रशंसा करते हैं। यही बात वे अपने मित्र से कहते हैं तथा उसे गिद्ध करने के लिए निरर्थक तुकबंदी का निर्माण कर 'साधना' नाम की पत्रिका में छपने के लिए भेज देते हैं।

इधर नाटक के आरम्भ में कवि-गोष्ठी का आयोजन अपरा देवी नामक महिला के घर होता है। इन्हींके गण्यमान्य प्रायः सभी वादों के आलोचक वहाँ उपस्थित होते हैं। सिद्धेश्वर नामक व्यक्ति साधना में छपी उस कविता का अर्थ पूछता है। सभी आलोचक अपने-अपने वाद का प्रतिपादन उस कविता में करते हैं। इसी विषय को लेकर उनमें हाथापाई की नोबत आ जाती है। तभी साधना के सम्पादक का प्रवेश होता है। वह नगेश कवि द्वारा प्राप्त पत्र से उस रहस्य का उद्घाटन करते हैं। भेद खुलने पर सभी आश्चर्य एवं लज्जा के भाव में डूब जाते हैं। अन्त में जलपान के पश्चात् एकाकी समाप्त हो जाता है। इस प्रकार नाटक की कथा विद्वानों में व्याप्त थोड़ी व्यक्तित्व की विडम्बना

को चित्रित करती है। इसके साथ ही कवि-गोष्ठियों में परस्पर व्यवहार के प्रति भी नाटककार ने तीखा व्यंग्य चित्रित किया है।

नया नाटक—नाटक की कथा एक ऐसे व्यक्ति (लेखक) की कथा से सम्बन्धित है जो साहित्य सृजन के द्वारा ही अपनी आजीविका चलाता है। भारत को स्वतन्त्रता मिल चुकी है। देश—भारत तथा पाकिस्तान दो भागों में विभक्त हो चुका है। पाकिस्तान में हिन्दुओं पर अत्याचार के साथ-साथ महंगाई का भी अत्याचार होता है। लेखक जीवन की आर्थिक विपन्नताओं से व्यथित है। वह एक सम्पादक से नाटक लिखने का आश्वासन लेकर कुछ रुपये ले लेता है, किन्तु समय-समय के कारण वह नाटक लिखने में पूर्णतः अशक्त है। सम्पादक के पत्र-पर-पत्र आते हैं। वह नाटक लिखने के लिए जितना ज्ञान वातावरण चाहता है उतने ही विघ्न कार्य में पड़ते हैं। कभी पत्नी घर के सामान की चर्चा करती है तो कभी अन्य व्यक्ति उससे परामर्श लेने आ जाते हैं। तभी उसके छोटे पुत्र के जो कि राशन लेने गया था, धायल हाँस का समाचार मिलता है। लेखक सब-कुछ छोड़कर राशन की दुकान की ओर चला जाता है। तत्पश्चात् मकान-मालिक किराया बढ़ाने की हठ करता है, और यदि वैसा नहीं करेगा तो वह थानेदार के द्वारा उसे पिठवाने की धमकी देता है। भट्टजी ने अपने एकांकी में लेखक का आज के समाज में क्या स्थान है, उसको किन-किन कठिनाइयों का सामना करना पड़ता है, यदि यथार्थ घटनाओं का व्यंग्यात्मक चित्र प्रस्तुत किया है। समाज में यदि कोई अपने मत्याधार पर अपना जीवन व्यतीत करता है तो समाज स्वार्थी व्यक्ति उसमें किस प्रकार से विघ्न डालते हैं। धूर्त तथा छल-कपट का व्यापार करनेवाले उसकी सच्चाई तथा त्याग से भी अनुचित लाभ उठाने में नहीं बूकते—यही भट्टजी ने अपने एकांकी में अंकित किया है।

नये मेहमान—प्रस्तुत एकांकी की कथा के द्वारा 'मान-न-मान, मैं तेरा मेहमान' बननेवाले व्यक्तियों की मनोवृत्ति के प्रति करारा व्यंग्य है। राजनाथ मध्यम श्रेणी के परिवार का स्वामी है जो एक कमरे में अपने परिवार के साथ कठिनतापूर्वक रहता है। अत्यधिक गर्मी के कारण उन्हें और भी कष्ट का

सामना करना पड़ता है। राजनाथ की पत्नी रेवती पन्द्रह दिन से शिरस वेदना से पीड़ित है। राजनाथ एवं रेवती अपने निर्वाह के लिए विचार करते हैं तभी दो अनजाने व्यक्ति बीकानेर से यहाँ आते हैं। किन्तु उन्हें किसी और स्थान पर जाना था—वे राजनाथ से कोई-न-कोई परिचय निकालना चाहते हैं। परन्तु उन्हें सफलता नहीं मिलती। अन्त में राजनाथ स्वयं ही किसी वैद्य का नाम लेता है जिसके यहाँ वास्तव में वे व्यक्ति आए हुए थे। एक और राजनाथ का पुत्र उन्हें पहचाने जाता है तो दूसरी ओर रेवती का भाई घर ढूँढता हुआ आ जाता है। रेवती उसे देखते ही प्रमत्तचित्त हो जाती है। उसकी सारी वेदना समाप्त हो जाती है। वह सभी चिन्ताओं को छोड़कर अपने भाई के लिए भोजन बनाती है। राजनाथ के पूछने पर कि पहले आनेवाले मेहमानों और इन मेहमानों में क्या अन्तर है, रेवती कहती है कि यहाँ अपनत्व का भाव है।

इस प्रकार एकांकी की कथा व्यक्ति के, अपने तथा पराए भाव पर भी प्रकाश डालती है। मानव अनेक कठिनाइयों के विद्यमान होने पर भी, जिसे अपना समझता है उसके लिए सहर्ष सर्वस्व देने को उद्यत रहता है। इसके अतिरिक्त वर्तमान समय में बढ़ती हुई महँगाई के कारण मध्यमवर्ग के निर्वाह की समस्या पर प्रकाश डालती है। व्यर्थ ही अतिथि बन जानेवाले व्यक्तियों पर अच्छा-खासा व्यय है।

अन्धकार और.....एकांकी की कथा मानव हृदय के दो चित्रों को लेकर चलती है। एक ओर मानव अपने गुणों के कारण देवता से भी श्रेष्ठ बन जाता है तो दूसरी ओर अपने दुर्गुणों के कारण वह पशु से भी हीन हो जाता है।

कैप्टेन महेन्द्र को गोविन्द नाम के निर्दोष व्यक्ति पर सन्देह होता है कि वह उसकी बहन रमा को कुदृष्टि से देखता है। गोविन्द रमा की सखी उमा के पति है जो कि महेन्द्र के नगर के किसी कालेज में प्रोफेसर है, कुछ दिन के लिए रमा के घर ठहर जाते हैं। एक दिन रमा के साथ उसे हँसते हुए देखकर महेन्द्र का सन्देह विश्वास में परिवर्तित हो जाता है। इसके अतिरिक्त महेन्द्र का मित्र हरीन्द्र जो स्वयं रमा से विवाह करने का इच्छुक है, उसे भड़काता है। महेन्द्र और हरीन्द्र शिकार खेलने के व्याज से गोविन्द को वन में ले जाते

है और शेर के माँद से बाहर आने पर मच्चान से गोविन्द को ढकेल देते हैं। परिणामस्वरूप शेर गोविन्द को अपना भोजन बना लेता है, परन्तु घर आकर महेन्द्र को रमा से वास्तविकता का पता चलता है। गोविन्द को निर्दोष समझ कर वह पश्चात्ताप करता है। पाप का निवारण करने के हेतु वह गोविन्द के माता-पिता से क्षमा माँगता है। गोविन्द के पिता सब कुछ सुनने के पश्चात् भी उसे पुत्रवत् प्यार करते हैं, उसे सदैव के लिए क्षमा कर देते हैं किन्तु गोविन्द की माँ और पत्नी इस दुःखद समाचार को सुनकर मूर्च्छित हो जाती हैं।

इस प्रकार प्रस्तुत एकाकी की कथा मानव-हृदय की उदारता तथा स्वार्थ के ही कारण होनेवाली तुच्छता को लेकर चली है। गोविन्द का पिता महान् आदर्श प्रस्तुत करता है। उसका पुत्रस्नेह विशाल है। वह अपने पुत्र को भी प्यार करता है और उसके घातक को भी उसी प्रकार स्नेह करता है। दूसरी ओर कैप्टेन महेन्द्र है जो छोटे-से सन्देह के कारण गोविन्द की हत्या कर देता है। हरीन्द्र भी अपनी स्वार्थ पूर्ति के लिए गोविन्द को अपने मार्ग की बाधा समझकर महेन्द्र को उत्तेजित करता है। इस प्रकार आज का मानव निर्दोष व्यक्ति पर केवल भ्रमवश या आवेश में आकर अनेक प्रकार के अत्याचार करता है। समाज में सत्य, चरित्रता आदि के नाम पर पाप, अत्याचार, अनैतिकता आदि का बोलबाला है। भट्टजी ने इन सभी समस्याओं को अपने एकाकी का निषय बनाया है।

अघटित नामक एकाकी की कथा का सम्बन्ध राजा योगेन्द्रसिंह तथा उनके दीवान ललितमोहन की कथा से सम्बन्धित है। भारत में रियासतों के विलीनीकरण से पूर्व का चित्र है। भारत सरकार द्वारा भेजे गए विलीनीकरण के सिद्धान्त को सभी रियासतें स्वीकार लेती हैं। महाराज योगेन्द्रसिंह विचारमग्न हो जाते हैं कि अब क्या किया जाए? रियासत के चले जाने के उपरान्त उनके सम्मुख कितनी बाधाएँ आएँगी, यही विचार उन्हें व्याकुल किए हुए है। एक ओर वे दीवान ललितमोहन को पचास लाख रुपये निकलवाने का आदेश देते हैं, दूसरी ओर दीवान ललितमोहन महाराज योगेन्द्रसिंह से घृणा करता है। उनके

कुल की कुमारी कन्या का महाराज ने शील भग किया था। उसने भी महाराज की पुत्री का शील भग करने की प्रतिज्ञा करके कोपाध्यक्ष से चाबियाँ ले ली और सारा धन अपनी पत्नी के नाम करवा दिया। पत्नी को उसके पिता के घर भेजकर स्वयं राजकुमारी से विवाह करने का प्रयत्न करता है। महाराज के पूछने पर कि चाबियाँ कहाँ हैं, वह उत्तर देता है कि वे तो केन्द्रीय सचिवालय में जमा कर दी गई हैं। आपको कोप से धन नहीं मिल सकता। वह राजा को इस शर्त पर कि यदि वह राजकुमारी को भेज दे, बीस लाख रुपये दे देता है। महाराज के जाने के पश्चात् एक काग्रेसी सज्जन ललितमोहन से किसी अन्य की भूमि पर अपना आधिपत्य कराने के हेतु सहायता माँगने आता है। ललितमोहन उसकी सहायता करने का वचन देता है। उसके जाने के पश्चात् राजकुमारी ललितमोहन के पास आती है। वह पहले तो क्रुद्ध होती है, किन्तु अन्त में विवश होकर अपना समर्पण कर देती है। तभी योगेन्द्रसिंह आकर कहते हैं—“ललितमोहन’ सारा रुपया केन्द्रीय सचिवालय में जमा करा दो; मुझे कुछ नहीं चाहिए।” इसी समय ललितमोहन की पत्नी अपना उत्तराधिकार-पत्र फेंककर कहती है—“मैं केवल तुमको चाहती हूँ, धन को नहीं।” ललितमोहन का मन भी उन घटनाओं को देखकर परिवर्तित हो जाता है।

इस प्रकार नाटक की कथा उच्चाधिकारियों द्वारा जनता पर किए गए अत्याचारों का प्रदर्शन करती है। देशभक्त बननेवाले व्यक्तियों के ढोंग पर भी व्यंग्य है। पुरुष नारी को केवल उपभोग की वस्तु समझता है। अतः प्रस्तुत एकाकी सग्रह में समाज के विभिन्न रूपों का चित्रण है। कुछ एकाकियों में पारिवारिक जीवन के विभिन्न पहलुओं पर प्रकाश डाला गया है, और कुछ में मानव जाति की विभिन्न प्रवृत्तियों का प्रस्फुटन हुआ है। सभी एकाकियों की रचना किसी-न-किसी उद्देश्य को लेकर की गई है। आधुनिक समाज में व्याप्त विभिन्न रुढ़ियों, दुर्बलताओं की स्वाभाविक किन्तु कटु आलोचना की गई है। धूमशिक्षा के नाटकों में विशेषरूप से नाटककार की आत्मानुभूति की पुकार है।

इस प्रकार भट्टजी के सामाजिक नाटकों से अभिप्राय उन नाटकों से है जिनमें वर्तमान जीवन में उठनेवाली विविध समस्याओं तथा उनसे संघर्षों,

कुरीतियो, धर्माग्राहम्बरो, धर्म पर होनेवाले अनाचार और व्यभिचार, अन्ध-विश्वास तथा आर्थिक कठिनाइयो का चित्रण है। धूमशिखा, समस्या का अन्न, आज का आदमी आदि एकाकियो की समस्या आधुनिक युग की अत्यन्त प्रमुख समस्या है।

आज का आदमी

इस एकाकी सग्रह में समाज के विभिन्न रूपों का यथार्थ एवं सजीव चित्रण है। प्रस्तुत सग्रह में जीवन-सर्वप का प्रेरणा की अपेक्षा सामाजिक आचार-विचार, पारिवारिक समस्याएँ, सामाजिकता, कृत्रिम उथलापन, समाज के बुराग्रह आदि का चित्रण है।

आज का आदमी—प्रस्तुत सग्रह का प्रथम एकाकी है जिसमें लेखक ने पूँजीपति के व्यवहार का चित्रण किया है, कि समाज-सुधारक के रूप में उसका स्वार्थ निहित रहता है। अपने भौतिकसुख के लिए मिथ्याडवर का ढोंग रचता है।

कथा-सार—सेठ धनपतराय अपने धन के कारण समाज के प्रतिष्ठित व्यक्तियों में स्थान रखते हैं। वह वास्तविक रूप से अपने स्वार्थ मिद्धि में लीन रहते हैं, किन्तु समाज में मान एवं प्रतिष्ठा के लिए, यश के लिए दान आदि देते हैं। स्वामी-सन्त आदि के द्वारा धर्म-उपदेश दिलवाते हैं। साधुग्रा के सम्मुख अत्यन्त धार्मिक प्रवृत्ति का प्रतीत होता है, किन्तु दूसरे क्षण अपने व्यापार की उन्नति के लिए रिश्वत देता है ताकि इन्कमटैक्स से बच जाए। स्वयं बड़े-बड़े अफसरो की चाटुकारी करता है, किन्तु दूसरो को उपदेश देता है “यह चरित्र है हमारे देश का पूरा पैसा लगे पर काम से जी चुरावेगे।”

एक ओर धनपतराय निम्न श्रेणी के व्यक्तियों की भलाई के लिए प्रचार करता है, किन्तु दूसरी ओर अपने नौकर मुशी आदि के रुपये देने में भी आना-कानी करता है। यही नहीं, अपनी ऐश्वर्य-लोलुपता की पूर्ति के लिए ही वह स्त्रियों को अपने यहाँ रखता है अन्त में उसकी इन वृत्तियों को देखकर स्वाामीजी का मन चीत्कार कर उठता है। वह विरक्त भाव दिखाते हुए चले जाते

है और अन्त में उनके ये शब्द—“पहले अपने को पहचानो, अपनी आत्मा की आवाज सुनो धनपत, आत्मा की आवाज । तभी देश का और अपना कल्याण कर सकोगे । शिक्षा और विवेक को मिला दो, जीवन को एक रस बनाओ ।” इस प्रकार भट्टजी ने आधुनिक पूजापति जो समाज सुधारक का रूप धारण करते हैं, पर कठोर एव तीखा व्यंग्य है । आज के सुधारक, सेठ एव अन्य व्यक्तियों के आदर्श और कर्म में अत्यन्त भेद है ।

दूसरा एकाकी मन का रहस्य है जिसमें आज यदि मानव सत्य का आसरा लेता है, उस पर अन्य व्यक्ति अनेक प्रकार के लोछन लगाते हैं । दामोदर एक सम्पन्न परिवार का सदस्य है । वह अपने कार्य के अनुसार ही सम्पत्ति लेता है । असत्य, रिश्वत आदि को वह बुरी निगाह से देखता है । छल द्वारा धन कमाना पाप समझता है । अतः दामोदर अपने दरिद्र पंडित की कन्या के विवाह में भी सहायता देता है, किन्तु उसीके मित्र के लड़के उस पर मुकदमा दायर करते हैं । वह सत्य का अन्वेषी होने के कारण मुकदमा हार जाता है । उसके बगले की कुडकी होने की नौबत आ जाती है, किन्तु सदैव सहायता करने के कारण ईश्वर उसकी सहायता करता है । वृद्ध पंडित की कन्या का विवाह करने के उपरान्त मृत्यु के समय वृद्ध पंडित उसे आशीर्वाद देता है कि दामोदर का ईश्वर भला करे । अन्त में उसका मित्र आकर उससे क्षमा माँगता है । इस प्रकार दामोदर की मान-प्रतिष्ठा नष्ट होते-होते बच जाती है ।

प्रस्तुत एकाकी में नाटककार ने आज के मानव के दो रूप प्रस्तुत किए हैं—एक वह जो मानवता से अभिभूत है, अपनी हानि उठाकर भी वह दूसरे का भला चाहता है, किन्तु दूसरा वर्ग उन व्यक्तियों का है जो अपने स्वार्थ के लिए, भौतिक सुख के लिए दूसरे की अवनति चाहता है, छल-द्वेष एव कपट जिनके अस्त्र हैं । भीतर से वे कुछ हैं और बाहर से कुछ । इस प्रकार आधुनिक मानव की मानसिक वृत्तियों का यथार्थ चित्रण है ।

सत्य का मन्विर—प्रस्तुत सभ्रह का तृतीय एकाकी है, जिसमें आज के मनुष्य-समाज की विकृतियों पर कठोर प्रहार है । उस पर सदैव उसका संशयी मनरूपी अक्रुश दुर्भविनाओं और कुंठाओं का प्रहार करता रहता है । वह

सत्य की डीडी पीटने के साथ-साथ असत्य का प्रतिष्ठापन करता है—छल-कपट मानों उसके अस्त्र है जिनके द्वारा वह विजय प्राप्त करता है ।

कथा-सार—नगर मे एक सिद्ध मुनि आकर सत्य का प्रचार करते है । उस समय जनता उनका अपमान करती है, अतः वह किसी अन्य स्थान पर चले जाते है । वस इसीको मूलाधार मानकर कुछ उपदेशक उनकी महिमा का गान करते है, उनके नाम पर सत्य-मन्दिर की स्थापना करते है । नगर के धनवान व्यक्तियों से धन एकत्रित करते है और इस प्रकार अपना स्वार्थ सिद्ध करते है । अन्त मे उन महात्मा के नाम मन्दिर की स्थापना होती है तभी वे प्रकट हो जाते है और वे जनता को कहते है—“मेरे नाम पर इतना वैभव—विशाल मन्दिर सत्य के प्रचार के लिए । सत्य का प्रचार क्या मन्दिरों से होता है ? सत्य का सम्बन्ध आत्मा से है । नेक कामों से है । जीवों पर दया करने से है । मन, वाणी, कर्म के एकत्व से है... ..”

इस कथन पर उनको बन्दी बना लिया जाता है । इस प्रकार हम देखते है कि आज का मानव सत्यता का भूठा प्रचार करता है, केवल अपनी क्षुधा शांति के लिए । नाटककार ने आज के प्रचारक, उपदेशक के प्रति तीखा व्यंग्य कसा है । यह एकाको जीवन की अवास्तविकता के प्रति एक व्यंग्य है जो अनन्त-काल से सत्य और वामना मे सघर्ष रूप से चली आ रही है ।

तीमादरारी—मे एक मध्यम श्रेणी के परिवार का चित्र है । घर का स्वामी अस्वस्थ है, उसका ऑपरेशन हुआ है । डॉक्टर ने पूर्णरूप से शराम करने के लिए कहा है । उसे देखने के लिए परिवार के अन्य व्यक्ति आते है, किन्तु उस व्यक्ति के प्रति सहानुभूति प्रकट करने की अपेक्षा अपना कार्य करते है । अस्वस्थ को पास ही ऊँचे स्वर मे चीखते है, आपस मे भगडते है । अन्त मे परिवार का वही अस्वस्थ वृद्ध इस शोर से तग आकर चिकित्सालय में जाने की प्रार्थना करता हुआ इस लोक से विदा ले लेता है ।

इस प्रकार प्रस्तुत एकाकी मे मध्यम अपढ परिवार के व्यक्तियों की स्वार्थ-परता, हृदयहीनता आदि का सजीव एवं यथार्थ चित्रण भट्टजी ने किया है । आधुनिक युग के परिवार की विपमताएँ इतनी अधिक हो गई है कि सहज ही

उनका निवारण करना असम्भव नहीं तो अत्यन्त कठिन अवश्य है। सक्षेप में यह एक व्यापक एकाकी है जो मूर्खता, स्वार्थपरता आदि के वातावरण को व्यक्त करने के साथ-साथ हमारे परिवार की जीवित समस्या को सामने लाता है। घर में किसीके बीमार हो जाने पर आने-जानेवालों के व्यवहार से जो विषम स्थिति उत्पन्न हो जाती है उसका चित्रण इसमें है।

कुन्दन और तुलसी नामक एकाकी में हमारे समाज के युवकों के चरित्र के प्रति तिरकत व्यंग्य है। वह अपनी काम-भावना को शान्त करने के लिए अनेक कन्याओं का जीवन नष्ट कर देता है। इसी प्रकार एक युवक कुन्दन तुलसी की एकमात्र कन्या से विवाह करता है। विवाह के पश्चात् कुन्दन और तुलसी को उसके कुकर्मों का पता चलता है। फिर अन्त में वह अपनी नई शाय से साठे तीनों रुपये लेकर उनकी कन्या को अपमानित कर स्वयं किसी अन्य लड़की को लेकर भाग जाता है। कन्या-पक्ष के व्यक्ति बहुत पश्चात्ताप करते हैं, पर सब व्यर्थ।

सक्षेप में भट्टजी ने प्रस्तुत सग्रह में अपने युग के अर्थात् आधुनिक मानव की विभिन्न वृत्तियों का यथार्थ चित्रण किया है। आज का समाज कितना, पतन के गड्ढे में गिर रहा है। मानव-शिक्षा के नाम पर उपदेश, प्रचार, सहायता, सहानुभूति आदि के नाम पर बुरे-से-बुरा काम करने को तत्पर रहते हैं। मानव-मन की विभिन्न मानसिक कुवृत्तियों का भट्टजी ने वास्तविक चित्र अंकित किया है।

पदों के पीछे

भट्टजी के नवीनतम सामाजिक एकाकियों का सग्रह है, जिसमें आठ नए एकाकी संकलित हैं। प्रस्तुत एकाकियों में आधुनिक समाज की नई नई समस्याओं का (यथा-समाज में आज के नवयुवक-युवतियों का पारस्परिक विडम्बनापूर्ण सम्बन्ध, युवती की आत्मनिर्भरता की भावना और युवक के प्रति उदासीन भाव, आत्मप्रवंचना, अर्थ-प्रधान संस्कृति के नए-आदर्श एवं मूल्य आदि) व्यापक एवं संकेतात्मक चित्रण किया है। शिवदानसिंह चौहान के

अनुसार—' प्रस्तुत सग्रह में वर्तमान समाज की सच्ची और क्रूर वास्तविकता को उघाड़कर रखा गया है। इसीलिए उनकी कला का अन्तःस्वर और उनमें व्यक्त क्षोभ और वेदना नैतिक है।''

पदों के पीछे एकाकियों के सग्रह में सर्वप्रथम एकाकी नई बात है। प्रस्तुत एकाकी में राज के सामाजिक जीवन में एक कवि की स्थिति एवं अर्थ-प्रदान प्रदर्शन-प्रिय सभ्यता पर कटु आलोचना है। प्राधुनिक युग में व्यक्ति का सम्मान केवल उसकी आर्थिक स्थिति पर निर्भर है, उसकी सांस्कृतिक एवं बौद्धिक योग्यता पर नहीं। एकाकी की कथा इस प्रकार है—किशोरीलाल एक ऊँचे पद पर आसीन सरकारी अफसर है जो पूर्णतः अज्ञेयों आगमन के नौकर-धाही साँचे में ढूँढे हुए हैं। उनकी दृष्टि में उसी व्यक्ति का मूल्य है, उसीके प्रति सम्मान है जिसके पास भौतिक प्रदर्शन के लिए बहुत साधन हैं, जो रुपये को पानी के सहस्र बहाकर, दूसरे पर टीप-टाप कर अपनी प्रशंसा चाहता है। किशोरीलाल की ऐश्वर्य-विलासमयी पत्नी सुनन्दा भी उन्हींके विचारों में सहमत है। उसमें अपने से निम्न वर्ग के मनुष्यों को मनुष्य न समझने का अहंकार और भी दुर्विनीत है। ऐसे विचारों से युक्त-दम्पति के मन में कवि कलाकार की जाति नीच और निकम्मे की जाति है। समाज के सही मार्ग पर लगाने, जनरुचि का परिष्कार करनेवाले कवि तिरस्कृत रहते हैं। सरकारी अफसर किशोरीलाल के शब्द हैं—

“मैं कविता को लज्जरी मानता हूँ और कवि को व्यर्थ का मनुष्य। इसके अलावा हिन्दी में कवि है कहाँ ? और हिन्दी में भी क्या है ?”^१

ऐसे ही एक अभागे कवि विश्वभूषण की पत्नी कुन्तल दैवयोग से सुनन्दा की सखी, पीहर की पडीसिन और सहपाठिन है। वह अपने निर्धन पति और उजड़ी गृहस्थी का रोना लेकर सुनन्दा के पास दपतर में विश्वभूषण की नौकरी की व्यवस्था के कारण एक याचक के रूप में आती है। किन्तु सुनन्दा अपने

१. 'साहित्यानुशीलन', पृ० २७०

२. 'पदों के पीछे', पृ० १४

ऐश्वर्य के वैभव में डूबी हुई विश्वभूषण के प्रति अपनी भर्त्सना और कुन्तल के प्रति करुणा का भाव प्रदर्शित करती है। उसी समय सुनन्दा के पति एक-दूसरे उच्चाधिकारी अफसर रघुवंश के साथ घर आता है। कुन्तल का परिचय मिलने के उपरान्त दोनों मित्रों में कवि की सामाजिक अनुपयोगिता को लेकर विवाद छिड़ जाता है। इस विषय में किशोरीलाल और रघुवंश के विचार एक-दूसरे से पूर्णतः भिन्न हैं। इसी बीच कुन्तल अपने स्वाभिमानी पति को वहाँ बुला लेती है। उनके आते ही वाद-विवाद का रंग तीव्र (ऊँचे) धरातल पर पहुँच जाता है। यद्यपि विश्वभूषण के तर्क अधिक अर्थगर्भित और सगत-पूर्ण हैं, उसकी आत्म-सम्मान की धारणा भी अफसरी दम्भ से श्रेष्ठ है और उसकी उपेक्षा दृष्टि के सामने पड़कर इन अधिकारियों का व्यवित्तत्व फेंचने की तरह तिलमिलाकर सिक्का जाता है—किन्तु फिर भी इस जगह एक अस्वाभाविक घटना घटित होती है—तर्क से हृदय-परिवर्तन का कुछ ऐसा अकल्पनीय धम-स्कार हो जाता है, कि किशोरीलाल और सुनन्दा दोनों ही समाज में कवि की सर्वोच्च महत्ता स्वीकार कर लेते हैं और सभी केवल दिग्भ्रान्त, व्यवित्तत्वहीन श्रीमती चोपड़ा के अतिरिक्त कवि का स्तुति-गान आरम्भ कर देते हैं। किशोरीलाल की पत्नी सुनन्दा तो उनकी शिष्या तब होना चाहती है और उनके जीवन-निर्वाह के लिए प्राथिक सहायता करती है, किन्तु कवि उन नोटों को, विपुल धनराशि को भिखारियों में वितरित कर देता है। उसकी दृष्टि में निर्धनों को आर्थिक सहायता देना ही रुपये का सदुपयोग है। विश्वभूषण स्वयं भूखा रहकर अन्य व्यक्तियों को भोजन कराने में अधिक आत्मसात्तोष का अनुभव करता है। थोड़े से विवाद के उपरान्त किशोरीलाल, सुनन्दा, रघुवंश, कुन्तल आदि इन रूपों के ऐसे सदुपयोग की कल्पना करके सद्व्यवहार और आत्मविभोर हो उठते हैं, और बाहर से आनेवाले कवि के जयकारों के साथ पटाक्षेप हो जाता है।

प्रस्तुत नाटक में एकांकीकार का तथ्य घोर भीतिक सासारिकता पर मानव-वाद की विजय कर कवि-जीवन की महत्ता चित्रित करना है। आधुनिक युग के मिथ्याडम्बर पर तीखा व्यंग्य है, आज का मानव पूँजी के मद में रास्केतिक

एवं बौद्धिक मूल्यों को नगण्य समझने लगा है। इसी पतन की ओर लेखक ने सकेत किया है।

बाबूजी—शिवदानसिंह चौहान के शब्दों में—“भारतीय समाज में माता-पिता के प्रति सन्तान का आदर-सम्मान, कर्तव्यनिष्ठता और श्रद्धा-भक्ति का भाव केवल सारारिक लाभ-हानि के हिसाब-किताब के आश्रित नहीं है। इसकी पुनीतता मनुष्य-मनुष्य के बीच के सबसे निकटतम सम्बन्ध के कारण है। परिवार के जीवन में अधिकारों और दायित्वों की शृंखला इस मार्ग पर ही पीढ़ी-दर-पीढ़ी आगे चलती जाती है। लेकिन बुजुर्गों का समाज की व्यक्तिवादिता अधिकारों का उपभोग तो करना चाहती है, पर दायित्वों को स्वीकार नहीं करना चाहती है। भट्टजी ने इस मनोवृत्ति का नाटकीय चित्र खींचा है बाबूजी में।”

कथा-सार—पीड़ित और बयोवृद्ध बाबूजी ने अत्यन्त कठिन परिश्रम करने के उपरान्त अपने पुत्रों को प्यार से पाला, शिक्षित और विवाहित किया और परिवार के लिए एक बड़ा मकान बनवाया, किन्तु अपने प्रति किए गए सभी उपकारों को भूलकर उनके पुत्र बाबूजी का तिरस्कार करते हैं। सर्वप्रथम उनका ज्येष्ठ पुत्र भोलानाथ अपने कमरे से निकाल देता है जिसमें वे अपने जीवन के अन्तिम दिन काटना चाहते थे। फिर दूसरा, तीसरा और चौथा पुत्र अपनी-अपनी नई गृहस्थियों को जमाने के लिए अधिक स्थान पाने की स्पर्धा से एक कमरे से दूसरे कमरे में, ऊपर से नीचे की मंजिल में और अन्त में घर से बाहर ही निकाल कर नीम के नीचे उनकी खाट पहुँचा देते हैं। अपनी इस अनुश्रुत पितृभक्ति का आश्चर्य प्रमाणित करने के हेतु भोलानाथ विज्ञान का आश्रय लेता है कि “नीम के पेड़ के नीचे रहना स्वास्थ्य के लिए बहुत अच्छा है।” किन्तु फेदार को इतना भी व्यावहारिक ज्ञान नहीं है। वह बाबूजी को दमशान घाट पहुँचाने की घासघ्न समस्या का समाधान सोचता हुआ कहता है—“सबसे बड़ा फायदा तो यह है कि उन्हें अब आगे जाने में ज्यादा सहूलियत

होगी।' इस प्रकार अपने वृद्ध और पीड़ित पिता को मरने के लिए नीम की छाया में प्यासा डाल दिया। इस दृश्य को देखकर (पिता-पुत्र सम्बन्ध की ऐसी अकृतज्ञ परिस्थिति पर) भारतीय अन्तःकरण के प्रतीक रामू और चुनिया घर के नौकर चुपचाप अश्रुधारा में प्रवाहित हो जाते हैं। उनके अन्तःकरण में इस अधोगति के प्रति ग्लानि और वेदना भर जाती है।

'बाबूजी' नामक एकांकी में हमारे नये परिवारों का सघर्ष, नये-पुराने आदर्शों का तुलनात्मक अध्ययन, आधुनिक सामाजिक रहन-सहन का खोखलापन, वृद्ध पिता का अपमान और भौतिक मूल्यों की सकुचितता प्रकट की है। आधुनिक युग की रवार्थ से वशीभूत सन्तान अपने वयोवृद्ध जनो की उपेक्षा करके अपने नवागन्तुक व्यक्ति का, मेहमान का आदर-सत्कार करती है। प्रस्तुत नाटक में सामाजिक मिथ्याडम्बर, दिखावे एवं पारिवारिक जीवन में भी कैसी स्वार्थ कटुता और निर्ममता है—इसका भी यथार्थ चित्रण प्रस्तुत एकांकी में किया गया है।

तीसरा एकांकी स्वतन्त्रता का युग है जिसमें भट्टजी ने स्वच्छन्दता-प्रिय पाश्चात्य जगत में व्याप्त उन्मुक्त प्रेम, सौन्दर्य-प्रतियोगिता, फेमिलीप्लेनिंग, रेस कोर्स आदि में रुचि रखनेवाली एक आधुनिक नारी का चित्रण अंकित किया है। इसकी कथा इस प्रकार है—प्रोफेसर जयन्त की पत्नी मीना, जो प्रेम की पवित्रता और अपने शिशु की मातृवत्सलता को ठुकराकर समाज की मृगतृष्णा के पीछे अपना सर्वस्व लुटाकर दौड़ रही है। पहले तो वह अपने पति को धोखे में रखती है, किन्तु जब वास्तविक बात जयन्त को मालूम हो जाती है कि उसके प्रेमियों में कई सौ हैं जो उसे रेसकोर्स, सौन्दर्य-प्रतियोगिता आदि के अखाडों में उतारकर अपना स्वार्थ पूरा कर रहे हैं, तो वह (मीना) अपने पति जयन्त को बागवाणों से छेदता है। विवाह सम्बन्ध के विषय में वह पुराने मूल्यों को धिक्कारती है। बानगी के लिए पति पत्नी के वार्तालाप का एक मार्मिक अंश प्रस्तुत है—

“मीना—क्या घर में पिसते रहना जिदमी है—आज नारी का दृष्टिकोण बदल गया है, वह शादी को अब एक काट्टैवट मानती है, जब तक भी निभे।

जयन्त—शायद तुमने अनुभव नहीं किया कि काट्टैवट में व्यावहारिकता है, हार्दिकता नहीं, शरीर है, प्राण नहीं।

मीना—यदि तुम मेरे पति हो तो मैं तुम्हें सब कुछ नहीं दे सकती। मेरी इच्छाएँ हैं, मेरा शौक है। मैं मजदूर नहीं हूँ कि एक ही दुकान से हमेशा खरीदती रहूँ। तुमने मुझे अपरूप भी कर दिया है। मेरी इच्छाओं को भी कुचल डाला है।”^१

इस प्रकार मध्यम परिवार की साधारण स्त्री होते हुए भी उसकी मित्र-मंडली बड़ी-बड़ी है। उसे अपने वीमार शिशु की जो उसका प्यार पाने के लिए व्याकुल है, कोई परवाह नहीं है, अपने पति का कोई ध्यान नहीं है। मित्रों और चाहनेवालों के उपहार वह सहर्ष स्वीकार करती है। घर-गृहस्थी का ध्यान न करती हुई अपने एक धनी मित्र के साथ मसूरी जाने के लिए तैयार हो जाती है। अपने पति के मना करने पर यह उतर देती है—

“मैं तो फेमिली-प्लेनिंग के पक्ष में हूँ। मुझे नहीं चाहिए यह चिलपिल तुम्हारी। हाँ ! नहीं तो अरे ! तुम चुप हो ? गम्भीर हो गए। क्या बात है ? तुम चिन्ता मत करो। मैं रेस से जीतकर सरला का रुपया चुका दूँगी।..... मैं खुद घोड़े रखूँगी और रेस कराऊँगी। इधर मेरा ख्याल है, व्यूटी कंटेस्ट में भी चुन ली जाऊँगी। मैंने तुम्हें बताया नहीं की व्यूटी-एसोसिएशन वाले मेरे पीछे पड रहे हैं।”^२

इस प्रकार कहती हुई अपने एकमात्र पुत्र को ज्वर से कराहता हुआ छोड़कर भ्रमण करने चली जाती है। एक सुखी परिवार विच्छिन्न हो जाता है, क्योंकि परिवार की निविड एकान्तता अर्थ की अनैतिकता के आक्रमण के आगे निमिष-मात्र को भी नहीं ठहरती। परिवार की इकाई चर-चर करती

१. 'पदों के पीछे', पृ० ७०

२. वही, पृ० ६६

हुई टूट जाती है। आधुनिक समाज इस घृणित क्षीभ और ग्लानि से पूर्ण वृत्ति के परिणामस्वरूप पतन के गर्त में गिर रहा है। इस एकाकी में एकाकीकार का मुख्य प्रतिपाद्य है—जिस प्रकार पुरुष के प्रति नारी का उपेक्षा भाव अस्वाभाविक और अहितकर है उसी प्रकार उसकी स्वच्छन्दता प्रियता भी नारी-जीवन को पूर्णतः नष्ट कर देती है।

बार्गेन—‘स्वतन्त्रता के युग’ नामक एकाकी में मिथ्याप्रेम का अभिनय है। जहाँ प्रेम का स्वतन्त्रता के नाम पर मिथ्याचरण, धोखाधड़ी का अभिनय हो वहाँ पर तथा स्वतन्त्रता की भ्रान्त धारणा से उत्पन्न उच्छृंखलता के कारण युवती अपने लिए अनेक कठिनाइयों को उत्पन्न कर लेती है। शिवदानसिंह के शब्दों में—“बार्गेन में भट्टजी ने बुजुर्ग-प्रेम के अभिनय के पीछे छिपे यथार्थ को उद्घाटित किया है। उच्चवर्ग से एक स्तर नीचे, बुद्धि-जीवियों में व्यक्ति-स्वातन्त्र्य की धर्म ध्वजा फहराकर भारत की जनसंख्या की वृद्धि को रोकने के नाम पर अविवाहित होने के स्वरूप बनते हैं, किन्तु साथ ही गर्भ-निरोध की विधियों का प्रयोग करते हुए एक साथ ही अनेक स्त्रियों या पुरुषों से अनियन्त्रित प्रेम-अभिनय तथा यौन सम्बन्ध आदि भी चलते हैं। मूल भावना यह है कि उच्छृंखल प्रेम का आनन्द तो भरपूर मिले, किन्तु कोई दायित्व न उठाना पड़े……”^१

अतः विवाह पक्ष के द्वितीय पहलू अर्थात् आज के नवयुवकों के विवाह, प्रेम, जीवन और आनन्द सम्बन्धी नये विचारों के नाना पक्षों का विश्लेषण है। बार्गेन का नायक कैलाश एक अंग्रेजी समाचारपत्र का सम्पादक है। वह दो युवतियों—कुन्ती और सरोज—से एक साथ प्रेम का सम्बन्ध स्थापित करता है। कुन्ती कैलाश के साथ यौन सम्बन्ध स्थापित कर गर्भ धारण करती है। इधर सरोज ने अभी प्रेम-गली में पैर ही रखा है। कैलाश अंगर-वृत्ति के साथ-साथ एक ओर तो विवाह का कट्टर विरोधी है किन्तु दूसरी ओर सरोज को जीतने के लिए वह उसके समक्ष विवाह का प्रस्ताव रखता है। इधर कुछ घट-

१. ‘साहित्यानुशीलन’, पृष्ठ २७६

नाश्री के घटित होने के कारण कुन्ती को अपने गर्भ का पता चलता है और वह भी कैलाश को विवाह करने के लिए बाधित करती है । कैलाश डाक्टर की सहायता से गर्भपात कराने के लिए कहता है ; किन्तु इस बीच कुन्ती की बात सरोज पर और सरोज की बात कुन्ती पर प्रकट हो जाती है और दोनों उस धोखेवाज क्रूर कैलाश को अपने अन्त करण से विधकारती हैं । कैलाश के पिता भी अपने साधु पुत्र की अन्यत्र व्यवस्था करने में तल्लीन हो जाते हैं ।

प्रस्तुत एकाकी में नाटककार ने यदि समाज के नैतिक सम्बन्ध टूट जाँएँ तो कैसा भ्रष्टाचार, स्वच्छन्दता, वैपम्य और प्रवचना फैल सकती है—इसका व्यंग्यपूर्ण चित्र प्रकृत किया है । आधुनिक समाज में भौतिक मूल्यों को महत्त्वहीन कर दिया गया है ।

पदों के पीछे—नामक एकाकी का मुख्य प्रतिपाद्य है—हमारे जीवन में पदों की आड में क्या व्यापार चलता है, हमारे आदर्शवाद के पीछे कितनी बड़ी आत्मप्रवचना है । एकाकी का क्षेत्र अत्यन्त व्यापक है । बड़े-बड़े पूँजीपति इनकमटैक्स वचाने के लिए क्या-क्या काम करते हैं । भेठ छीतरमल सजातीय सेठों की तरह इनकमटैक्स वाले को धोखा देने के लिए अपनी बहियाँ बदलवाता है, समाचारपत्रों में अपने दान-पुष्पों की प्रशस्तिया छपवाने के लिए परिन्दों का अरपताल खुलवाता है और कांग्रेसी नेताओं को चंद की भारी पूँजी देकर प्रालेम और कानून की पकड़ से मुक्ति पा करिद्रों का निममता से शोषण करता है, चोरबाजार चलाता है और न मालूम क्या-क्या कर्म करता है, जिससे उसकी तिजोरी में दिन दूनी रात चौगुनी वृद्धि होती जाती है । दूसरी ओर मध्य वर्ग और निम्न वर्ग पिसता जा रहा है—महगाई, गरीबी और शोषण से व्यथित है । मध्य वर्ग को नवीन ढंग से छूटना ही धर्म रह गया है । नाटक में हमारे समाज की दूषित व्यवस्था चित्रित की गई है । कुछ राष्ट्रीय कार्यकर्ताओं की भी पोल खोल दी गई है । सर्वोदय समाज, देशभक्ति, स्वदेशी-प्रचारों में वास्तविकता का अभाव है । पूँजीपति सेठ के ये वचन कट्टे सत्य और व्यंग्य से परिपूर्ण हैं—‘ये कांग्रेस के लोग । मेरे समान ही स्वार्थी और अर्थलोलुप । इनके भी वैसे ही ठाठ है—मकान, मोटर, नौकर-चाकर और

फिर मजा यह कि काम कुछ भी नहीं करते, व्यापार कुछ भी नहीं करते, तो क्या रुपया आकाश से फट पड़ता है.....मैं आज ही खदर खरीदकर कपड़े बनवा लूँगा.....पहनने होंगे। यही युग के समय का तकाजा है.....सारा मामला इन क्लर्कों के हाथों से ही होता है। अफसर तो सरकार की प्रेस्टीज-प्रकाश का बल्ब है, जो अपनी पावर के अनुसार चमकता है। कोई पाँच का, कोई दस का, कोई पच्चीस का।.....लोग कहते हैं कि हम लोग ब्लेक मार्केट करते हैं.....गरीबों का खून चूरा चूसकर मोटे हुए हैं। कितनी गलत बात है—क्या हमने गरीबी पैदा की है—जिसमें योग्यता हो वह आए.....।”

प्रस्तुत एकांकी में सामाजिक व्यंग्य है। धर्म और समाज-सेवा के ढोंग एवं छल-कपट, रिश्वत का अर्थ चित्रण है। नैतिकता के अनेक क्रूर पहलुओं की सफल नाट्याभिव्यक्ति है।

‘मायोपिया’ का प्रतिपाद्य है आधुनिक नारी की विवाह-विषयक विभिन्न धारणाएँ। आज की नारी केवल प्रेम, बनावटी रोमांस, सौन्दर्य या अर्थ-स्वातन्त्र्य पर सफल जीवन व्यतीत करना चाहती है। कुछ नारियाँ पुरुष वर्ग से हटकर किसी के भी नियन्त्रण में रहकर अपना जीवन व्यतीत करना नहीं चाहती। वे नारी-सुलभ मधुरवृत्तियों से वंचित ही नहीं हो जाती, अपितु पुरुष की तरह स्वच्छन्दता का उपयोग कर अपने मधुमय जीवन को विषयक बना लेती है।

‘मायोपिया’ की नायिका प्रोफेसर सुधी भी आधुनिक नारी की प्रतीक है। वह युवक के प्रति उपेक्षापूर्ण बाह्याडम्बर का नाट्य करती है। पहले वह तारक नामक युवक के प्रेम को निष्ठुरता के साथ तिररकृत कर देती है, क्योंकि आरंभ में वह एक साधारण कोटि का व्यक्ति था; किन्तु कुछ समय उपरान्त जब पन्द्रह सौ रुपये मासिक की आय पाकर अनामा से पाणिग्रहण संस्कार की विधि पूर्ण कर लेता है तब वह (सुधी) अपनी भूल पर अत्यन्त व्याकुल हो उठती है।

१. ‘पदों के पीछे’, पृ० १८८-१८९

उसका हृत्पथ रत्नानि, द्वेष से भर उठता है और उसके मन में पुरुष-द्रोह की अग्नि और भी भीषण रूप धारण कर लेती है। दूमरी और जब सुधी की क्षिप्या चन्द्रिका अपने सहयोग एव सेबा से केशव के मन पर अपना अधिवास कर लेती है तब सुधी के मन की ईर्ष्याग्नि अगना भयकर रूप और भी भीषण कर जाती है। साथ ही यह अनुनाप सुधी के हृदय को और भी खरोचने लगता है कि उसका दूमरा प्रेमी भी हाथ से छूट गया। केशव का पहली बार अपमान कर सुधी पछताती है। वह अपने को अपूर्ण और अधूरी पाती है। मधु के निम्न शब्दों में लेखक ने उचित मन्तव्य प्रकट किया है—

“स्त्री-पुरुष का सम्बन्ध निश्चल भाव से एक-दूसरे को देने के लिए है। जो कुछ स्त्री के पास है, यदि वह पुरुष को दे डाले तो कोई कारण नहीं कि पुरुष से वह उतना या उससे अधिक न प्राप्त कर सके।”

केशव के ये शब्द आज भी कुठाग्रो या मिथ्या धारणाओं से ग्रसित आधुनिक नारी के लिए पथ-प्रदर्शक सिद्ध हो सकते हैं—

“जीवन केवल प्रेम-सौन्दर्य के बल पर ही नहीं चरता, वहाँ जीवन की गाड़ी को सुन्दर ढग से चलाने के लिए तत्परता, सहयोग, सदाशयता की भी आवश्यकता है। तुम्हारे (सुधी) भीतर मनुष्य के प्रति अहंकार, ज्ञान के प्रति जागरूकता का भाव कभी उभरकर तुम्हें विद्रोही बना सकता है। यह मेरी भूत थी जो मैंने केवल सौन्दर्य और ज्ञान के सहारे तुमसे जीवन की भिक्षा माँगी थी। वह भूल थी सुधी, विवाह विनिमय नहीं चाहता है। वह जीवन की नाव चलाने में एक दूसरे की सहायता चाहता है।”

अन्त में अपनी प्रात्म-प्रवचना की अस्वाभाविकता तथा अपनी मानसिक विकृति को वह स्वीकार कर लेती है, किन्तु सब व्यर्थ है—क्योंकि उसका प्रेम-निवेदन, आत्मसमर्पण केवल रह गया उसका बौद्धिक चक्र-जाल और पुरुष-द्रोह का हृदयानल। आज की विकसित नारी के बढते हुए इस मानसिक रोग

१. 'पदों के पीछे', पृ० ८६

२. वही, पृ० ६५

का समाधान विवाह को रूप में प्रस्तुत किया गया है ।

गृहदशा—इस एकाकी में नारी-मनोविज्ञान, छोटी-छोटी बातों पर झगड़े, बहस तथा उमंगे होनवाती हानियों का दिग्दर्शन कराया गया है । गिरधारी और रमा दोनों को विधाता ने एक दूसरे के उपयुक्त ही गढा है—रमा अपनी पुत्री का विवाह अपने पड़ौसी के पुत्र से करना चाहती है, किन्तु बातो-ही-बातों में दोनों को गर्मागर्म बातचीत हो जाती है—वाग्मुद्ध आरम्भ हो जाता है । इसी प्रकार गिरधारी श्रीर कृष्ण मचोहर जो क्रमशः कन्या और वर-पक्ष के पिता है, व्यर्थ की बात पर झगड़ पड़ते हैं और निश्चित विवाह सम्बन्ध पूर्णतः टूट जाता है । इसके साथ कन्या के माता-पिता धनहीन हैं, साथ ही व्यवहार, कौशल से पूर्णतः अनभिज्ञ । कन्या के विवाह के लिए जिधर भी बातचीत करते हैं वहाँ तक पहुँचने से पूर्व ही अपनी किसी अरुध्य बात से वह सम्बन्ध टूट जाता है ।

प्रस्तुत एकाकी अत्यन्त मार्मिक नाटक है । आधुनिक समाज में आज भी ऐसे पिछड़े अदूरदर्शी विवाहित दम्पति दृष्टिगत होने हैं जो अपने वर्तमान तक ही देखते हैं और परिणामरूप अपनी हानि कर लेते हैं, जिसे कुटिल गृहदशा का कुप्रभाव समझा जा सकता है ।

अपनी-अपनी खाट पर—हास्य प्रधान एकांकी है जिसमें नशे की मानसिक स्थिति का मनोरंजक चित्र अंकित है । इसमें मुख्यतः दो ही पात्र हैं—उमाकांत और रमाकान्त । उमाकान्त की पत्नी द्वारा कही हुई बात से दोनों मित्रों के विचार-प्रवाह को एक नवीन मोड़ मिल जाता है । दोनों मित्र भाँग छानकर उसे पीने के पश्चात् अपनी-अपनी खाट पर प्रायः मूर्च्छित अवस्था में पड़े हैं और दोनों विचार विवेक और चेतना के बन्धनों को तोड़कर तीव्र गति से जगत् और जीवन के प्रत्येक पहलू पर टीका-टिप्पणी करते हैं । शिवदानसिंह चौहान के शब्दों में—“इसमें कहीं पूर्वविरचित हास-परिहास का व्यंग्य-विनोद नहीं है, लेकिन चेतना के बन्धन ढीले होने पर विचार-गट पर आई हुई हर-वस्तु के विकृत चित्रों के टुकड़ों को जोड़-सँजोकर जो सहज हास का उद्रेक करने वाला एक सम्पूर्ण चित्र बनाया जा सकता है । एक ओर तो ऐसा प्रतीत होता

है कि दोनों मित्र भाँग की भोंक में अनर्गल बक रहे हैं, लेकिन उनकी बातें वे सिर-पैर की नहीं हैं, उनके भीतर आजकल के अनेक साहित्यिक प्रवादों और फैशनो की व्यंग्यपूर्ण आलोचना है।^{११}

प्रस्तुत सग्रह में भट्टजी ने विषय और विचार-वस्तु की संयोजना के द्वारा जीवन की अनेक मार्मिक भाकियाँ प्रस्तुत की हैं। इन एकाकियों में शकृन्निम खुला वातावरण, वास्तविक समस्याओं और उनसे उत्पन्न बाह्य और आंतरिक जीवन के वास्तविक वैपम्य संघर्ष और नैतिक वेदन के निरन्तर चित्र चित्रित किये हैं। आधुनिक युग की समस्याओं के प्रति कठोर व्यंग्य एवं भर्त्सना के साथ-साथ भट्टजी ने राहानुभूति भी प्रदर्शित की है।

अभिनव एकांकी

रामचरण महेन्द्र के अनुसार—“अभिनव एकांकी में आपने विस्मयात्मक अन्त तथा संवाद की प्रगल्भता पर बल दिया है। नाटक के सौन्दर्य-बोध के साथ वस्तु के अभिनव ग्रन्थन को नाटक का उत्कर्ष मानकर चलने का प्रयास किया है। चमत्कार जो नाटक की अन्विष्टि का मूल है, उसको जीवन के साथ यथार्थ भावों को लाने की चेष्टा की है।”^{१२}

अभिनव एकांकी-सग्रह में सर्वप्रथम दो हृदयों का एकांकी ‘दुर्गा’ है, जिसमें ऐतिहासिक आधार को लेकर सामाजिक और नैतिक विषयों के द्वारा सामन्त-युग की विकृतियों को शौर्य एवं वेदनामयी तूलिका में चित्रित किया है। इसकी कथा इस प्रकार है—

दुर्गा के पिता को अफीम का व्यसन है। वह सब कुछ खोकर अरावली की पहाड़ियों में छिप जाता है। अपने पिता का प्रतिशोध लेने के लिए दुर्जन सिंह दुर्गा के पिता विजयसिंह की खोज में व्यस्त रहता है। विजयसिंह ने दुर्जनसिंह के पिता को शकुलीन घोषित करने के उपरान्त अपनी कन्या दुर्गा का

१. ‘साहित्यानुशीलन’, पृ० २७७

२. एकांकीकार भट्ट

विवाह करना अस्वीकार कर दिया था। अतः अब दुर्जनसिंह दुर्गा को अपनी ब्राँदी बनाना चाहता है। एक थोर भीखा भील विजयसिंह के लिए अफीम लेने जाता है, जहाँ वह दुर्जनसिंह के चंगुल में फँस जाता है, दूसरी ओर वह अफीम के लिए तड़पता है जो केवल दुर्जनसिंह के द्वारा ही मिल सकती है। ऐसी भयकर परिस्थिति में दुर्गा के सम्मुख पटिल सघर्ष उत्पन्न होता है—अपना धर्म या पिता की प्राण रक्षा—अन्त में वह धर्म-संकट में न पड़कर अपने पिता की प्राण-रक्षा के लिए अपना सर्वस्व अर्पण कर देता है।

दुर्गा के द्वारा आरामसगर्पण करने के पश्चात् दुर्जन उस पर अनेक कटु व्यंग्य वाणियों की वर्षा करता है तभी दुर्गा का पिता विजयसिंह आ उपस्थित होता है और अफीम को वापिस देकर दुर्गा को मुक्त कर देने की प्रार्थना करता है। वृद्ध की दयनीय अवस्था को देखकर दुर्जन उसके प्रति प्रभावित होता है। वह विजयसिंह को उठाता है और उन्हें अपना बड़ा भाई मानता है। विजयसिंह इस प्रकार के व्यवहार से प्रसन्न होकर दुर्गा का विवाह दुर्जन के साथ कर देता है।

प्रस्तुत नाटक की कथा-वस्तु में हमें दो प्रकार का सघर्ष मिलता है—
१. आन्तरिक धर्म और २. कर्त्तव्य-विषयक, जो दुर्गा और उसके वृद्ध पिता के मन में उठता है। उनके सम्मुख यथार्थ और आदर्श का उत्कट विरोध प्रस्तुत हो जाता है जिसमें वृद्ध को अत्यन्त ग्लानि होती है। दुर्गा धर्म से च्युत भी होकर पिता की प्राण-रक्षा के सकल्प से महात् हो जाती है। दुर्गा के मन के द्वन्द्व के समाप्त होने पर यह संघर्ष भी समाप्त हो जाता है।

दूसरा सघर्ष दो परिवारों के बीच में है—विजयसिंह और दुर्जनसिंह—नाटककार ने इसी संघर्ष को दुर्गा नामक एकाकी का प्रमुख द्वन्द्व माना है और जब यही संघर्ष चरम सीमा पर पहुँच जाता है तब दूसरा पक्ष उसके सम्मुख समर्पण कर देता है—इसी में नाटक की समाप्ति हो जाती है। अन्त में नाटक की सभी विषमताएँ सहज ही नष्ट हो जाती हैं।

नेता—इसमें आधुनिक तथाकथित समाज-सुधारकों (नेताओं) पर कटु व्यंग्य है। विषय-वस्तु के सांसारिक होने पर भी उसे वैयक्तिक समीकरण के

द्वारा अभिव्यक्त किया है। सत्येन्द्रजी के शब्दों में—“यह एकाकी चरित्र-प्रधान न होकर टाइप प्रधान है, विशेष कोटि के व्यक्तियों का प्रतिनिधित्व करने वाला।” हमारे नेताओं की कर्तव्य-निष्ठा एवं अधिकार में अत्यन्त असमानता विद्यमान है। इसकी कथा इस प्रकार है—आधुनिक युग में अपने यश के लोभी विशेष श्रेणी के व्यक्तियों का प्रतिनिधित्व करनेवाले पुरुषोत्तमजी समाज-सुधारक हैं। वे वर्ग-व्यवस्था का खण्डन करने की घोषणा करते हुए एक नवीन समाज-व्यवस्था का निर्माण करना चाहते हैं, किन्तु जब उन्हीं का भतीजा अपने चाचा के आदर्शों में अनुप्राणित हो एक शिक्षित जाटव कन्या मनोरमा से विवाह करना चाहता है तब पुरुषोत्तमजी का कृत्रिम मुँह मलिन पड़ जाता है, और वे मनोद्वन्द्व को निपेध करते हुए कहते हैं—“नहीं, मैं इस प्रकार की आज्ञा नहीं दे सकता। यह समाज का सुधार नहीं समाज की हत्या है, संस्कृति का पतन है। हमारा समाज अभी इस काम के लिए इतनी दूर जाने के लिए... ..” इसके पश्चान् नेता होने के अभिमान को त्याग देते हैं।

प्रत्यक्ष रूप से एकाकी प्रतिक्रियावादी प्रतीत होता है, व्यंग्य में प्रगति-पूर्ण। एकाकी में अन्तिम उद्घाटन की कुशलता के कारण यथार्थता में एक गति का समावेश हो गया है। नाटककार ने सामाजिक विषय वैयक्तिक समीकरण द्वारा प्रस्तुत किया है।

उन्नीस सौ पैंतीस—एक दृश्य का नाटक है। सुरेन्द्र नामक एक प्रेजुएट को किसी माँग का विज्ञापन मिल जाता है। वह तुरन्त प्रार्थनापत्र भेज देता है। वह समझता है कि अब समस्त दरिद्रता दूर हो जायेगी। मुझे नौकरी अवश्य मिलेगी। इस प्रकार कल्पना लोक में वह हवाई-किले बनाता है। अपनी माँ और पत्नी को इसकी सूचना देकर प्रसन्न करता है। किन्तु इसी प्रसन्नलोक में बिजली की तर्जु घहराता हुआ गिरता है यह सम्वाद कि वह विज्ञापन तो ‘उन्नीस सौ पैंतीस’ का है। यद्यपि सुरेन्द्र की यह भावना कि प्रार्थनापत्र भेजते ही नौकरी मिल जायेगी पूर्णरूप से हास्यास्पद प्रतीत होती है, पर नाटककार

ने पढ़े-लिखे ग्रेजुएटो की बेकारी, बेबसी, व्याकुलता और विक्षिप्तावस्था का कसूणात्मक चित्र प्रकृत किया है। नौकरी के लिए चारों ओर बेकार घूमने-वाले के प्रति संवेदना और परिस्थितियों में उपहास और हास्य की धूप-छाँह बड़ी कुशलता से इस एकाकी में गुम्फत की गई है।

वर-निर्वाचन—यह भी एक दृश्य में समाप्त होनेवाला एकाकी है। प्रस्तुत एकाकी में आधुनिक शिक्षित ऐश्वर्य-लोलुप किन्तु उथली विचार-धारा की नारियों पर व्यंग्य है। शारदा चौधरी की लड़की एक इज्जतलण्ड रिटर्न आई० सी० एस० सिटी मजिस्ट्रेट के घोसे से अपने पिता के एक मुदविकल से प्रेम करती है। उसका सम्मान करती है। चौधरी साहब यह समझते हैं कि लड़की ने मजिस्ट्रेट साहब को ही अपना वर निर्वाचित किया है। किन्तु जब अन्त में भेद खुलता है तो नाटक भावना और संघर्ष के समन्वय से भतभूता उठता है। नाटक का आधार कथा-विकास की दृष्टि से अत्यन्त साधारण है। लड़की सौन्दर्य से प्रभावित होकर आनेवाले का परिचय ही प्राप्त नहीं करती। मजिस्ट्रेट आनेवाले हैं, अतः प्रत्येक आनेवाले को ही मजिस्ट्रेट मान लिया जाए यह कुछ विचित्र बात ही है, आधुनिक शिक्षित नारियों का उपहास-गात्र है।

सेठ लाभचन्द—दो दृश्यों में समाप्त होनेवाला यह एकाकी सेठ लाभचन्द एक कजूस सूदखोर सेठ की दुर्दशा का मार्मिक चित्रण है। आजकल बड़े-बड़े शहरों में कुचक्र और अनुचित बल-प्रयोग द्वारा उकँती होती है। प्रस्तुत एकाकी की कथा इस प्रकार है—सेठ लाभचन्द कभी किसी पर दया करके एक पैसा देना भी व्यर्थ समझते हैं, किन्तु सीभाग्य या दुर्भाग्यवश वह ठगों के जाल में फँस जाता है। प्रथमतः ये ठग नागोजा की महारानी के गुमाश्ता (दास) बनकर आते हैं और महारानी का एक आभूषण गिरवी रखकर सात हजार रुपये नकद ले जाते हैं। पुनः पुलिस के वेश में आकर वे ही ठग आभूषण को लेकर भी चम्पत हो जाते हैं। कहाँ तो सेठजी ने बिचारे दुःखी महादीन को उसकी संकटमयी परिस्थिति को जानते हुए भी एक पाई तक नहीं दी और कहाँ ठगों के कुचक्र में पड़कर सात हजार रुपये खो बैठते हैं।

सेठ लाभचन्द का नाम श्लेषात्मक है जोकि कजूस और सूखे धनिकवर्ग

का प्रतिनिधित्व करता है।

समस्या का अन्त

वास्तविक सामाजिक एकाकियों का सग्रह समस्या का अन्त ही है, जिसके नौ एकाकियों में विभिन्न मानसिक प्रवृत्तियों का भट्टजी ने चित्रण किया है।

समस्या का अन्त—ऐतिहासिक तत्त्व को मूल में धारण किये हुए इस सग्रह का यह प्रथम नाटक है। प्रस्तुत एकाकी में श्रुतबुद्धि और माणविका क्रमशः मद्रक और वामरथ जाति के प्रतिनिधि हैं। मद्रक और वामरथ जाति में घोर शत्रुता होने पर भी वामरथी की कन्या माणविका मद्रक श्रुतबुद्धि से प्रेम करती है। जीवन का बलिदान करने के लिए तत्पर रहती हुई वह अपने प्रेमी से मिलने आती है और अपने सरल किन्तु गम्भीर प्रेम का पालन करती है। श्रुतबुद्धि प्रेम से अभिभूत होकर माणविका को अपने गण में ले आता है। किन्तु वामरथी इसे अपना तिरस्कार समझकर अपनी कन्या के अपहरण से सन्तुष्ट होकर मद्रक को पर आक्रमण करना चाहते हैं। इसी बीच माणविका दोनों गणों को युद्ध के लिए धिक्कारती है और अन्त में अपने को असफल होते देख स्वयं अपने हाथों प्रपन्ना मिर काटकर वही पर आत्महत्या कर लेती है जिसके परिणामस्वरूप दोनों गणों का रोप प्रायः समाप्त हो जाता है और दोनों गण परस्पर मित्र बन जाते हैं। माणविका का आत्मोत्सर्ग दो जातियों के विनाश की समस्या का अन्त प्रस्तुत कर त्याग और बलिदान का सर्वोच्च आदर्श प्रस्तुत करता है।

समस्या के अन्त में लेखक ने उदात्त प्रेम और उदात्त त्याग का मार्मिक चित्रण अंकित किया है। पवित्र प्रेम के सम्मुख जातीय मानापमान और ईर्ष्या तथा द्वेष का स्तर कितना गिर जाता है इसका भी यथार्थ चित्रण लेखक ने किया है।

गिरती दीवारें—डा० सत्येन्द्र (एकाकीकार और एकाकी) के अनुसार “प्रस्तुत एकाकी में नाटककार ने १९वीं शती के आभिजात्य वर्ग का एक स्तोत्र

दिया है।" उस युग के एक रूढ़िप्रिय, परम्परा-जर्जर, अन्धविश्वासी धनी का सजीव चित्रण है। राव साहब की मृत्यु के द्वारा नाटककार ने उस युग में धनिक व्यक्ति की परिवर्तित चेतना अर्थात् मर्यादावादी प्रतिक्रियाशीलता पर कटु व्यंग्य किया है।

पिशाचों का नाच—भारत—विभाजन के समय उत्पन्न हुए उत्पात और मानव की क्रूरता, पाशविकता, धर्म की आड़ में उन्माद आदि पशुता का यथार्थ चित्रण है। यह अमानुषिक ग्रत्याचारों का गिहावलोकन कर हिन्दू-समाज की उस दुर्बलता का उद्घाटन करता है जो रवि के सहश महान व्यक्ति को भी चेतनाहीन बना देती है। वह विदेशियों द्वारा अपहरण की हुई, भगाई हुई, अपनी ही बहू-बेटियों को पुनः अपनाने में सकोच अनुभव करता है। किन्तु रवि स्वार्थ के वशीभूत होकर अपनी पुत्री मृणालिनी के आते ही उसे तुरन्त स्वीकार कर लेता है। उसे अपनी कन्या कहने में वह तनिक भी लज्जा या संकोच नहीं करता।

आत्मदान—मे आधुनिक शिक्षित युवती के स्वातन्त्र्य-प्रेम, स्वाच्छन्दता और बड़प्पन पर तीखी चोट है। साथ ही प्राचीन भारतीय आदर्श तत्त्वों का पोषण किया गया है। आधुनिक मानव जाति अर्थ को अन्य सभी की अपेक्षा अधिक महत्त्व देती है। शिक्षित कन्या अपने पति को सर्वस्व अर्पण करने तक में अपना अपमान समझती है। प्रस्तुत एकांकी में सरला अपने पति का निरादर करती हुई माधुर नामक व्यक्ति को अपना टेनिस का सहचर बनाती है। किन्तु इसकी प्रतिक्रिया-स्वरूप जब सरला का पति विश्वेश्वर एक नर्तकी के प्रति अपना आकर्षण प्रदर्शित करता है तब वह क्षोभ के कारण व्याकुल हो जाती है, ईर्ष्या से जल जाती है। इसी बीच अपनी सखी सुपमा द्वारा अपने पति के प्रति किए गए आदर-सत्कार से सरला प्रभावित होती है। सुपमा भी सरला को भारतीय नारी के आदर्श, पत्नी के कर्तव्यों को बताती है। अपनी सखी सुपमा के उपदेश से सरला चेतनावस्था को प्राप्त होती है और समझ जाती है कि बिना पूर्व-आत्मदान के वह पति का वास्तविक प्रेम पाने की अधिकारिणी नहीं है। अतः आत्मसमर्पण करने के हेतु अपने पति के पास जाती है, जबकि उसे मयूरी

नामक नर्तकी मदिरा-पान कराके बहुत कुछ ले जाती है। अन्त में वे दोनों एक-दूसरे के सम्मुख अपनी-अपनी भूल का परिमार्जन करते हैं।

प्रस्तुत एकाकी में एकाकीकार ने सुषमा की श्रवतारणा कर पति-पत्नी के मध्य खड़ी हुई विरोधी भावना का परिहार किया है। डा० विजयेन्द्र स्नातक के शब्दों में—“सुषमा नाटकीय समस्या का समाधान बनकर आती है और दो व्यक्तियों के रागात्मक सम्बन्धों को स्थापित करने में सफल होती है। सुषमा द्वारा सरला को उपदेश कोरा कर्तव्य-बोध है, जो सरलता से गले के नीचे नहीं उतारा जा सकता। लेखक ने उसे सहज सम्भाव्य बना दिया है। लेखक उसे यथार्थ प्रकन भले ही समझे किन्तु उसे ज्यो-का-श्यो हृदयगम करने में एक हल्की सी प्रटक-अडचन अवश्य है।”

बोमार का इलाज एकाकी में आधुनिक मध्यवर्गीय परिवार के जीवन का यथार्थ चित्र प्रस्तुत किया है। लेखक ने अप्रत्यक्ष रूप से आज के व्यक्ति की हठधर्मी, एकागी दृष्टिकोण और सकुचित विचारधारा पर तीखा व्यंग्य किया है। कान्ति का मित्र विनोद ग्रीष्मावकाश व्यतीत करने के लिए कान्ति के घर आया हुआ है किन्तु दुर्भाग्यवश वह ज्वर से पीड़ित हो जाता है। अतएव उसके इलाज के लिए घर के सभी सदस्य अपनी-अपनी चलाते हैं। कान्ति के पिता चन्द्रकान्त एलोपैथिक में विश्वास करते हैं, उन्हीं का इलाज करायेंगे। कान्ति की माँ बँध में विश्वास रखती है और पूजा तथा मन्त्र में, नौकर सुखिया भाड-फूँक में, पुत्र कान्ति होम्योपैथी में—सब विनोद की भलाई चाहते हैं और सभी अपने-अपने विकित्सकों को लाते हैं। इस प्रकार चिकित्सा की अनेक प्रणालियों के कारण घर में एक विषम और जटिल स्थिति उत्पन्न हो जाती है। चन्द्रकान्त और उनकी पत्नी का हठ तो लेखक ने व्यापक रूप से प्रस्तुत किया है। ऐसे मंघर्षमय वातावरण में पीड़ित व्यक्ति को भागने के अतिरिक्त और कुछ दिखाई नहीं देता। अतः अन्त में विनोद चुपचाप भाग निकलता है। और कान्ति द्वारा लाये हुए डाक्टर का कथन यथार्थ सिद्ध होता है—

१. 'समीक्षात्मक निबन्ध'—विजयेन्द्र स्नातक

गिरेस्टर कान्ति मुंके इम घर मे सभी बीमार मालूम पडते है ।" अत्र 'बीमार का इलाज' विभिन्न प्रकार के चिकित्सको पर जनता की आस्था, विभिन्न दृष्टि-कोणों का सघर्ष, देश की अज्ञानता, प्राचीन रूढ़ियों, भाङ्ग-काँठ इत्यादि पर व्यंग्य है ।

जीवन प्रतीक-रूपक गम्भीर तथा सकेतवादी प्रणाली पर लिखा गया है । इसके सम्बन्ध में स्वयं भट्टजी ने लिखा है कि—“हिन्दी में एकाकी प्रतीक-रूपक बहुत कम लिखे गये हैं । ... जीवन नामक एकाकी जयानी नामक प्रतीक रूपक से अधिक गम्भीर तथा सकेतवादी प्रतीक-रूपक है ।” प्रस्तुत एकाकी में काम, यौवन, जरा, वासना, वसन्त आदि स्वयं पात्रों के रूप में हमारे सम्मुख आते हैं । ये सभी तत्त्व अन्त में यही अनुभव करते हैं कि विवेक के सहारे ही उनका यथार्थ रूप प्रस्तुत हो सकता है । नाटक में विवेक नामक पात्र की उचितियाँ दृष्टव्य हैं—

“मैं चाहता हूँ हम मत्र (काम, रति, यौवन, सौन्दर्य आदि) मिलकर युद्ध से पीड़ित वैज्ञानिक शस्त्रास्त्रों से जर्जरित, स्वार्थ से बहकी हुई, हिंसा से धूसरित, क्रोध से जलती हुई सृष्टि को जीवन देकर सुख प्रदान करेंगे—हमारा एक ही ध्येय होना चाहिए—मनुष्य सृष्टि की रक्षा, मनुष्य सृष्टि का सुख मानवता—मानवता ।” नाटककार ने प्रस्तुत नाटक में विचार-विमर्श के सजीव स्थल उपस्थित किए हैं जिसमें बौद्धिक सकेत की प्रधानता है ।

- वापसी—आज के समाज में धन जैसी कृत्रिम वस्तु ने मानव समाज में कौसा भयकर सघर्ष उत्पन्न कर दिया है ! धन के सम्मुख अपने वृद्ध व्यक्तियों को तिर-स्कृत करने में भी उसके कुटुम्बी लज्जा का अनुभव नहीं करते—इसका नाटक-कार ने यथार्थ चित्रण किया है । मानव और धन के पारस्परिक मूल्यों की तुलना की गई है । कथासार—दीनानाथ के भाई रायसाहब वर्मा से अत्यधिक सम्पत्ति सहित अपने देश भारत आए हैं । भारतवर्ष में रहनेवाले अपने कुटुम्बी (भाई) अम्बिका के यहाँ ठहरे हैं । सरोजनी उनकी पत्नी की छोटी बहिन है और चन्द्रिका उनकी पहली पत्नी से उत्पन्न पुत्री । कृपानाथ रायसाहब के साले हैं । कुछ ऐसा प्रतीत होता है कि रायसाहब अब इस सप्ताह में अधिक दिन

नहीं रहेंगे किन्तु उनके स्वास्थ्य की किसी को तनिक भी चिन्ता नहीं, कोई भी उनकी चिकित्सा कराने का प्रयत्न नहीं करता। सभी उनकी सम्पत्ति पर अपना आधिपत्य चाहते हैं, जिसके फलस्वरूप आपम में पड़्यन्त्र रचते हैं और एक-दूसरे को अपना शत्रु समझते हैं। रायसाहब का पड़ोसी सिद्धेश्वर उन्हें परामर्श भी देता है कि—“भाइयो मनुष्य से बढकर रुपया नहीं है”, पर कौन उस परामर्श को सुनता है। वे सब स्वार्थ एव धन के मद में ऐसे वगीभूत हो जाते हैं कि रायसाहब का निरीक्षण करने के हेतु आये हुए डाक्टर को यह कहकर वापिस कर देते हैं कि अब आपकी आवश्यकता नहीं, काम तो प्रायः समाप्त हो गया। अन्त में जब अम्बिका और दीनानाथ रायसाहब का बन्स खोलते हैं तभी वे (रायसाहब) आँखें खोल देते हैं—अपने प्रति किए गए व्यवहार से वे एकदम विक्षिप्त हो उठते हैं, क्षोभ से बेचैन हो जाते हैं और पुनर्बर्मा जाने को तैयार हो जाते हैं; क्योंकि वे अपने कुटुम्बियों की वास्तविकता से परिचित हो गए हैं। आज का मानव मानवता से हटकर पशुना पर उतर आया है। लेखक ने स्वार्थी और धन-लोलुप व्यक्ति के विकास के लिए प्रमुख पात्र की मृत्यु की कल्पना करके इस प्रसंग को और भी यथार्थ बना दिया।

मन्दिर के द्वार पर—नाटक में अछूतोद्धार की समस्या है। जाटव जाति ने हिन्दू-धर्म की रक्षा करने के हेतु आक्रमणकारी से मन्दिर की रक्षा की, और बिना किसी हानि के ही उन्होंने विरोधी पक्ष को वापिस कर दिया। किन्तु उसी मन्दिर में जब चमार आराधना करने जाते हैं तब उनका अपमान किया गया। असहाय अबला और उसका एकमात्र पुत्र हरिराम प्रसाद चढाने मन्दिर में जाना चाहते हैं किन्तु पुजारी आदि ने उस भोले बगलक के मस्तक को विदीर्ण कर दिया। अन्त में पुजारी अपने किये पर पश्चात्ताप करता है और सद्विज्ञान द्वारा समझता है कि मन्दिर तो सभी का है और प्रत्येक मानव को पूजा करने का समान अधिकार है।

प्रस्तुत एकाकी में हिन्दुओं के वर्गभेद, सकीर्णता, छुआछूत, मन्दिरों के अत्याचार आदि का यथार्थ चित्रण है।

दो अतिथि मे आर्यसमाज के उपदेशको के भोजन करने के ढंग का व्यग्यात्मक चित्रण है । दो आर्यसमाजी एक स्टेशन मास्टर के असमय में अतिथि बनते हैं । दोनों के कहने और करने में बहुत अन्तर है । दोनों भोजन करने में पैरू प्रतीत होते हैं । उनमें से एक स्टेशन मास्टर और उनकी पत्नी का सगस्त भोजन अकेला ही चट कर जाता है । स्टेशन मास्टर अपने एव पत्नी के लिए दूध लाते हैं, उसे भी पी जाता है । दुबारा दूध लाते हैं उसे दूसरा पी जाता है । पति-पत्नी इस सत्कार में भूखे ही रो जाते हैं ।

स्वयं नाटककार के शब्दों से यह एक व्यंग्य-प्रहसन है जिसमें तथाकथित उपदेशक तथा प्रचारक वर्ग की लोभवृत्ति-जन्य लाचारी को व्यग्यात्मक प्रकरण का रूप दे दिया है ।

भट्टजी के एकांकियों का अन्य संग्रह 'स्त्री का हृदय' है । प्रस्तुत एकाकी संग्रह में नाटककार ने पिछड़ी हुई मानवता के प्रति सहानुभूति प्रकट की है । जवानी एकाकी के अतिरिक्त अन्य सभी एकाकी यथार्थवादी नाटक हैं । पहला नाटक स्त्री का हृदय है । कथा का सार—जगदीश राय ने अपनी पत्नी अजना को बहुत मारा है जिसके परिणामस्वरूप एक और तो अजना की टाँग टूट गई और तीन महीने पश्चात् उसे चिकित्सालय से छुट्टी मिली और दूसरी और अजना के भई कपूर ने जगदीश राय को दो वर्ष के लिए सजा करा दी । अब यशवन्त जगदीश राय को अपना पिता स्वीकार नहीं करता । अजना भी अपने पति को भुला देना चाहती है । अजना की पुत्री शोभा को छोड़कर सभी जगदीश राय के विरुद्ध प्रतीत होते हैं । शोभा की उक्ति कि—'जब पिताजी कमाते थे तब सबको अच्छे लगते थे, यदि आपकी रक्षा के लिए उनकी नौकरी छूट गई, उन्हें व्यसन लग गया, तो वे ऐसे कड़वे हो गए.....' से कोई भी सहमत नहीं होता है ।

दूसरी और गुरुनारायण जेलर है जो अपनी कन्या का विवाह जगदीश-राय के पुत्र यशवन्त से करना चाहता है । अतः एक दिन अजना एव उसके पुत्र यशवन्त निमन्त्रित होकर गुरुनारायण के घर आते हैं । गुरुनारायण यशवन्त को जेलर बनाना चाहते हैं, इसके लिए यशवन्त भी उत्सुक है । जिस जेल

का यशवन्त जेलर बनता है, उसी में जगदीशराय कँदी बनकर आते हैं। यशवन्तराय को देखकर जगदीशराय का वात्सल्य उमड़ पड़ता है और वह उससे मिलने के लिए झपटता है, किन्तु वहाँ के कर्मचारी समझते हैं कि वह यशवन्त को मारना चाहता है—अतः गुरुनारायण आदि उसे बुरी तरह से पीटते हैं। इसी अवसर पर अजना आ जाती है और अपने पति को पिटता हुआ देखकर उसका हृदय व्यथित हो उठता है, और वह उसे बचाने के हेतु दौड़ती है। यशवन्त के मना करने पर भी वह पति-प्रेम से व्याकुल हो जाती है और अपने पति के चरणों में मूर्च्छित होकर गिर पड़ती है।

प्रस्तुत एकाकी में आधुनिक स्त्री-पुरुष के आडम्बरपूर्ण सम्बन्ध को प्रदर्शित किया है। एक ओर तो भारतीय नारी अपने पति को धन के अभाव में तनिक-सी बात पर त्याग देती है, उसका साला उसे सजा दिलाकर प्रमन्न हो जाता है, किन्तु दूसरी ओर वही स्त्री जिसने अपने पति को छोड़ दिया है—उमके जेल जाने से विक्षुब्ध हो उठती है—अतः ऐसा प्रतीत होता है कि नाटककार ने अर्थ और नैतिक आचरण की समस्या को स्थूल रूप में अपनाया है।

जवानी—यह प्रतीक रूपक है जिसके विविध पात्र विभिन्न अपदार्थ जगत् के तत्त्वों के रूपक हैं। आगन्तुक विचारक का, स्त्री स्मृति का और युवती जवानी का प्रतीक है। कल्याण करने के हेतु विचारक का सत्कार किया जाता है। नाटककार ने कँदी के माध्यम से विचारक, स्मृति और जवानी का जीवन में महत्त्व और आवश्यकता को दिखाया है। हिन्दी साहित्य में भट्टजी का प्रतीक रूपक 'जवानी' अपने श्रेष्ठतम रूप में है।

स्त्री का हृदय नामक एकाकी संग्रह में नाटककार ने आधुनिक युग के मानव की विभिन्न कृत्रिम वृत्तियों पर व्यस्य का कठोर प्रहार किया है। प्रो० रामचरण महेन्द्र के शब्दों में—

“इन एकाकियों में अनुभूति के उन चित्रों को प्रीढ़ से प्रीढ़तर बना दिया है जिसमें कृत्रिमता की ओर संकेत नाट्यकार के यथार्थवाद का साधन है।”

एकांकी नाटक

एकांकी नाटक के तत्त्वों के आधार पर भट्टजी के एकांकियों की विवेचना—

कथावस्तु की दृष्टि से भट्टजी ने अपने एकांकियों की विषय-वस्तु सास्कृतिक, राजनीतिक और सामाजिक क्षेत्र से ली है। आदिम-युग और अन्य एकांकी संग्रह में सांस्कृतिक दृष्टिकोण से भट्टजी ने विशेष अध्ययन कर नवीन गवेषणात्मक एकांकियों को जन्म दिया है। इनसे प्रारम्भिक आर्य सस्कृति, मध्यकालीन सांस्कृतिक अभिरुचि चित्रित है। इनमें उन्होंने जीवन तथा समाज की उथल-पुथल, सामयिक समस्याओं और आकुल अभिव्यक्ति के सुन्दर और सफल चित्र अंकित किए हैं।

भट्टजी के सामाजिक एकांकियों में मनुष्य की विभिन्न मानसिक प्रवृत्तियों को अभिव्यक्त किया गया है। इन सभी प्रवृत्तियों का वास्तव और अवास्तव रूप में प्रस्फुटन हुआ है। इनमें कुछ एकांकी सुधारवादी और समस्यामूलक दृष्टिकोण से लिखे गये हैं। प्रत्येक नाटक एक समस्या का समाधान करते हुए विपत्तियों को कलात्मकता प्रदान करता है।¹ भट्टजी ने इनके अन्तर्गत मनो-वैज्ञानिक चित्रण के साथ-साथ समाज की ऐसी समस्याओं को लिया है जो मानव-जीवन और उसके परिवार की सुख-शान्ति को भंग करने वाली होती हैं। इनमें एकांकीकार आज के व्यक्ति की हठधर्मी, एकांगी दृष्टिकोण और सकुचित विचारधारा पर परोक्ष रूप से व्यंग्य करता है। बीमार का इलाज नामक एकांकी इसका ज्वलन्त उदाहरण है। प्रस्तुत एकांकी मध्यवर्गीय परिवार के जीवन का यथार्थ चित्र प्रस्तुत करता है। इसकी मुख्य समस्या है “ज्ञान का असमान वितरण।” ‘गृह दशा’ और ‘बाबूजी’ भी इसी प्रकार के एकांकी हैं। सामूहिक परिवार आज की आर्थिक और सामाजिक स्थिति के कारण छिन्न-भिन्न हो गया है। पिता-पुत्र का सम्बन्ध भी वास्तव्यमय न होकर आर्थिक हित का साधन बनता जा रहा है। इसके अतिरिक्त धूमशिखा, समस्या का अन्त, परदे के पीछे, आज का आदमी और अभिनव एकांकी आदि संग्रहों की

समस्या आज के समाज की प्रमुख समस्या है। सभ्य और सभ्रान्त परिवार की लड़कियाँ अपनी सभभदारी या कुशिक्षा के प्रभाव से, कुसगति से बुरे नवयुवकों के पङ्क्यन्त्र में फँस जाती हैं, और अपने जीवन को त्रिपादमय बना लेती हैं। इतना ही नहीं, आधुनिक शिक्षा, विवाह, प्रेम, नारी की घुटन और नारी स्वातन्त्र्य, आर्थिक वैषम्य, नवीन और प्राचीन मान्यताओं के बीच द्वन्द्व आदि अनेक समस्याएँ हैं। आज की नारी अपनी सामन्ती सीमाओं की वन्दिश से विद्रोह कर पूँजीवादी खोलली तडक-भडकपूर्ण जीवन की दुर्गम भाङ्गियों में फँस जाती है। पंजी के बल पर उसे विलास-पूर्ति का साधन बनाया जाता है, जो दयनीयता के साथ-साथ समाज के लिये एक भयंकर समस्या हो जाती है। मायोपिया, रक्तन्त्रता का युग, वर-निर्वाचन, बार्गेन, आत्मदान, वापसी आदि एकाकी इस्ती के अन्तर्गत आते हैं।

भट्टजी ने बदलती हुई मान्यताओं का अत्यन्त सजीव और युगानुरूप चित्रण किया है। गिरती दीवारें भट्टजी का एक ऐसा ही एकाकी नाटक हैं। इस प्रकार इन एकाकियों की अधिकतर समस्याएँ सामयिक या सामाजिक हैं। ये एकाकी नाटक प्रतिक्रियावादी और व्यंग्य में प्रगतिपूर्ण हैं। भट्टजी ने अपने इन एकाकियों में यत्र-तत्र सामाजिक जीवन, नेताओं, पुंजिम और देश-भक्ति के ढोंग रचनेवालों पर बड़े मार्मिक व्यंग्य-वाण फेंके हैं। यथा—

१—“देशभक्ति एक पेशा है जो प्लेटफार्म से पैदा होकर बैंक-बैलेन्स में समाप्त हो जाता है।”

२—“समाज में प्रतिष्ठा बनाए रखने के लिए कुछ-न-कुछ देते रहना तो जैसे जरूरी हो गया है। अखबार में कोई-न-कोई खबर आती रहनी चाहिए। दूसरे की पाटियों में जाना और अपनी ओर से पार्टी देना भी जैसे आज के युग में जरूरी है। कहाँ से आवे ये सब। साफ है, वेडमानी करो और नहीं करते तो समाज में प्रतिष्ठा नहीं है। खिलाओं और खाओं, फिर साधन भी होने चाहिए। कार, बगला, फर्नीचर, नौकर, इनके बिना भी तो काम नहीं चलता।

कितना दिखावा है जमीन में । पर समाज में रहना है, तो यह सब नाटक करना पड़ेगा । नहीं तो.....।”

अतः भट्टजी ने व्यापक दृष्टि से जीवन के प्रत्येक अङ्ग और सामाजिक मूल्यों को देखा तथा उनके खोललेपन को प्रकट किया है ।

भट्टजी के सामाजिक एकाकियों की कथावस्तु का स्वाभाविक विकास होता है और मुख्य पात्रों में परस्पर विरोधी भावनाओं में संघर्ष के माध्यम से एकाकी चरम सीमा पर पहुँचकर समाप्त हो जाता है । चरम सीमा के पश्चात् किसी प्रकार की घटना न देकर एकाकी कला की रक्षा की गई है । सभी का अन्त विस्मयबोधक होता है, जोकि पाश्चात्य नाट्यकारों की विशेषता है । भट्टजी के एकाकियों की कथावस्तु में तीव्रानुभूति है । संक्षिप्त कथानक में आरम्भ से ही कौतूहल, जिज्ञासा मिश्रित विस्मय, आकस्मिकता आदि का प्राधान्य है । कथावस्तु की दृष्टि से उनके एकाकी सफल हैं ।

पात्र—एकाकी का दूसरा महत्वपूर्ण तत्व पात्र है । भट्टजी के एकाकियों के कथानक जितने सजीव और सुसंगठित हैं, चरित्र-चित्रण उतना ही उत्कृष्ट है । भट्टजी के एकाकियों के पात्र यथार्थ की ओर अधिक भुके हुए हैं । आधुनिक विद्यार्थी बेकारी, बेवसी और विफलता के द्वारा सताये गए हैं । वे कल्पना-लोक में विचरण कर हवाई किले बनाते हैं किन्तु यथार्थ स्थिति का ज्ञान होते ही उनकी अवस्था कहराजनक हो जाती है । ‘वर-निर्वाचन’ नामक एकाकी में शारदा चौधरी की लड़की आधुनिक शिक्षित, ऐश्वर्य-लोलुप और उथली विचारधारा की प्रतीक है । वह इङ्गलैंड रिटर्न्ड आई० सी० एस० सिटी मजिस्ट्रेट के घोड़े में अपने पिता के मुक्किल से प्रेम करने लग जाती है । ‘एक ही कब्र’ में मुख्य पात्र ज्ञानचन्द्र कांग्रेस के विचारों का प्रतिपादन करता है । वह गांधीवादी विचारधारा से प्रभावित है । ‘नई बात’ में प्रमुख चरित्र सुनन्दा, कुन्तल और भूषण आदि का है । एकाकी का प्रमुख नारी पात्र सुनन्दा आर्थिक दृढ़ता, टीपटाप, वैभव और ज्ञान की पुतली है । कुन्तल

प्रतिभाशाली कवि की पत्नी होते हुए भी आर्थिक दुर्बलता में पलती है। सुनन्दा के पति किशोरीलाल को भी अपने पद-वैभव का अभिमान है। वह समाज को उचित मार्ग पर लानेवाले कवि को अत्यन्त हीन समझता है। अपने मित्र से कहता है—

“मैं कविता को लज्जरी मानता हूँ और कवि को व्यर्थ का मनुष्य।”^१

किन्तु कुन्तल का पति विश्वभूषण आदर्श व्यक्ति है। वह निर्धन है पर सहृदय। त्याग, सेवा आदि की भावना उसमें कूट-कूटकर भरी हुई है। किशोरीलाल की पत्नी द्वारा दिये गये धन को वह भिखारियों में बाँट देता है। उसकी दृष्टि में गरीबों को आर्थिक सहायता देना ही रुपये का सदुपयोग है। स्वयं भूखा रहकर दूसरों को भोजन कराने में आत्मतोष का अनुभव करता है। इसी प्रकार केशव भी आदर्शवादी पात्र है। वह आज की कुण्ठाओं और मिथ्या धारणाओं की ग्रन्थियों से ग्रसित आधुनिकताओं के प्रति घृणा करता है। उसके निम्न कथन में आक्रोश है, भूल के लिए पश्चात्ताप है—
“जीवन केवल प्रेम-सौन्दर्य के बल पर ही नहीं चलता, वहाँ जीवन की गाड़ी को सुन्दर ढग से चलाने के लिए तत्परता, सहयोग, सदाशयता की भी आवश्यकता होती है। तुम्हारे (सुधी के) भीतर मनुष्य के प्रति अहंकार, ज्ञान के प्रति जागरूकता का भाव कभी उभरकर तुम्हें विद्रोही बना सकता है। यह मेरी भूल थी जो मैंने केवल सौन्दर्य और ज्ञान के सहारे तुमसे जीवन की भिक्षा माँगी थी। वह भूल थी सुधी। विवाह विनिमय नहीं चाहता। वह जीवन की नाव चलाने में एक-दूसरे की सहायता चाहता है।”^२

भट्टजी के सामाजिक पात्र समाज की व्यवस्था एवं उसकी कमजोरियों को चित्रित करते हैं। इनमें आधुनिक कार्यकर्त्ताओं की पोल खोली गई है। सर्वोदय समाज, देशभक्ति, स्वदेशी प्रचार आदि आज के चन्दा एकत्र करने के साधन मात्र रह गए हैं। उनमें वास्तविकता का अभाव और ढोंग का

१. 'पदों के पीछे', पृ० १४

२. वही, पृ० ६५

प्राधान्य है। पूंजीपति सेठ की निम्न उक्ति में कटु सत्य और व्यंग्य का प्राधान्य है—

‘ये कांग्रेस के लोग। मेरे समान ही स्वार्थी और अर्थ-लोलुप। इनके भी वैसे ही ठाठ है—मकान, कोठी, मोटर, नौकर-चाकर। फिर मजा यह कि काम कुछ भी नहीं करते। व्यापार कुछ भी नहीं करते, तो क्या रुपया आकाश में फट पड़ता है... ‘मैं आज ही खद्दर खरीदकर कपड़े बनवा लूँगा...’ पहिनते दोगे। यही युग के समय का तकाजा है।’^१

इसके साथ-साथ सामाजिक एकाकियों के पात्रों में यथार्थ एव ठोस वस्तु-वादी सामग्री का बाहुल्य है। कुछ पात्र वर्गों का प्रतिनिधित्व करते हैं। जैसे ‘गिरती दीवारों’ में रायसाहब प्राचीन रूढ़िवादिता का और पद्मकुमार नई रोशनी का। ‘आत्मदान’ में सरला स्वच्छन्दताप्रिय आधुनिक नारी का तथा सुषमा प्राचीन विचारों एव पतिव्रता नारी का। प्रायः सभी पात्र सजीव और जीवन के सन्निकट हैं जोकि वर्तमान समाज की अनेक समस्याओं में लिपटे हुए हैं।

इन एकाकियों के पात्रों के मानसिक संघर्ष को भट्टजी ने अत्यन्त सफलता के साथ प्रकृत किया है। ‘दस हजार’ नामक एकाकी में भट्टजी ने बड़ी कुशलता से नाटक के नायक विशाखाराम के मन की दो प्रधान वृत्तियों के बीच संघर्ष का चित्रण किया है। विशाखाराम के हृदय में दो विरोधी भावनाओं—पुत्र-प्रेम तथा धन-लोभ के बीच संघर्ष होता है और अन्त में धन-लोभ पुत्र-प्रेम की भावना को परास्त कर देता है। वात्सल्य के ऊपर लोभ की विजय दिखाकर भट्टजी ने यथार्थवादी प्रवृत्ति का पालन किया है। इसी प्रकार ‘धूम-शिखा’, ‘ग्रन्धकार’ और ‘नया नाटक’ में पात्रों का मनो-विज्ञान हमें विशेष रूप से श्राकृष्ट करता है। इनकी समस्याएँ नवीनतम, संघर्षपूर्ण और यथार्थवादी हैं।

इन एकाकी पात्रों में भट्टजी के प्रमुख पात्र स्त्री ही हैं। उन्होंने आज की नारी की स्वच्छन्दता, विषयलोलुपता, विवाह-विषयक धारणाएँ आदि अनेक

१. ‘पर्दे के पीछे’, पृ० १८६

भावनाओं का सफल चित्रण किया है। आधुनिक नारी को नारी-सुलभ मधुः वृत्तियों, सेवा, सहयोग इत्यादि के स्थान पर पुरुष की भाँति स्वच्छन्दता रचिकर लगती है जिससे उच्छ्व खलता बढ़ती जाती है। 'स्वतन्त्रता का युग' में मीना इसी प्रकार की नारी वर्ग की प्रतिनिधि है। वह अपने अस्वस्थ शिशु को, जो उसके समत्व को प्राप्त करने के लिए आकुल है, रोता ही छोड़ जाती है। उसे पति का कोई ध्यान नहीं। वह पुत्र और पति के प्रति अपने कर्तव्य को भुलाकर मित्रों और चाहनेवालों के उपहार ले लेती है। अपने पुत्र को बीमार छोड़कर मसूरी जाना अधिक पसन्द करती है—

“मैं तो फेमिली प्लेनिंग के पक्ष में हूँ। मुझे नहीं चाहिए यह चिल-पिल तुम्हारी ! हाँ नहीं तो अरे ! तुम चुप हो गये ? गम्भीर हो गये। क्या बात है ? तुम चिन्ता मत करो। मैं रेस से जीतकर सरला का रूपया चुका दूँगी.....। मैं खुद थोड़े रखूँगी और रेस में दौड़ाऊँगी। इधर मेरा खयाल है ब्यूटी कन्टेस्ट में भी चुन ली जाऊँगी। मैंने तुम्हें बताया नहीं कि ब्यूटी एशोसियेशन वाले मेरे पीछे पड़ रहे हैं।”

मीना के उपर्युक्त कथन में पाश्चात्य जगत् में व्याप्त उन्मुक्त प्रेम, सौन्दर्य प्रतियोगिता, फेमिली-प्लेनिंग, रेस-कोर्स आदि में दिलवस्पी रखनेवाली एक आधुनिका का जीवन-चित्र है। वह विवाह को एक साधारण सामाजिक सम्बन्ध समझती है, और पुराने मूल्यों को धिक्कारती है—

“क्या घर में पिसते रहना जिन्दगी है..... आज नारी का दृष्टिकोण बदल गया है। वह शादी को एक कन्ट्रैक्ट मानती है जब तक भी निभे।”

किन्तु दूसरी ओर मधु एक गौरवशालिनी, पति में आस्था रखनेवाली पत्नी है। एक भारतीय पतिव्रता नारी की भाँति उसके विचार में स्त्री-पुरुष के सम्बन्ध द्वारा ही एक-दूसरे की उन्नति सम्भव है—

“स्त्री-पुरुष का सम्बन्ध निश्चल भाव से एक-दूसरे को देने के लिए है।

१. 'पर्दे के पीछे', पृ० ६६-७०

२. वही, पृ० ७०

तो कुछ स्त्री के पास है यदि वह पुरुष को दे डाले तो कोई कारण नहीं कि पुरुष से वह उतना या उससे अधिक न प्राप्त कर सके।^१ सक्षेप में भट्टजी एक व्यापक दृष्टिकोण से समाज, व्यक्ति और साहित्य को पात्रों के माध्यम से विनाशकारी कीटाणुओं से मुक्त कराना चाहते हैं। उनका सन्देश द्रष्टव्य है—

“चलो अन्धानुकरण मत करो सोचो और प्रयोग करो।”

सम्बाद—भट्टजी कथोपकथन लिखने में कुशल हैं। उनके एकाकियों के कथोपकथन सरल, स्वाभाविक, संक्षिप्त, पात्रानुकूल तो हैं ही साथ ही उनमें नाटकीयता की सुरक्षा भी की गई है। उदाहरण के लिए—

रमा—(सकपकाई हुई) क्या है भैया ?

महेन्द्र—(उसकी तरफ देखता रहकर) गोविन्द तुम्हारे साथ मजाक करता था न, कुदृष्टि से तुम्हें देखता था ?

रमा—नहीं तो, तुमसे किसने कहा ?

महेन्द्र—मैंने स्वयं अपनी आँखों में देखा है कि वह तुम्हारे साथ हँसता था।

रमा—तो हँसना क्या बुरी बात है ? वे तो बहुत अच्छे आदमी हैं। मैंने उनमें कोई ऐसी बात नहीं देखी।

महेन्द्र—हँसना कोई बुरी बात नहीं है दुष्टे, मे तुम्हें मार डालूँगा।^२

उनके एकाकियों के कथोपकथन बहुत ही छुस्त, सरल, विचारानुकूल और संक्षिप्त हैं। पात्रों के चरित्र, विचार और दृढ़ता के प्रतीक ये कथोपकथन दर्शनीय हैं—

“महेन्द्र—पर दीवान साहब यह मेरे जीवन-मरण का प्रश्न है।

ललित—इस बारे में मैंने खूब सोच लिया है। (कड़ककर) यदि तुम बिना मौत मर अपने घर को बरबाद करना नहीं चाहते, तो तुम्हें जैसा कहता हूँ, करना होगा। तुम चायद मुझे अच्छी तरह नहीं जानते।

महेन्द्र—(कांपते हुए हाथों से चाबी निकालकर देता है) यह लीजिए।

१. 'पर्व के पीछे', पृ० ८६

२. 'धूमशिक्षा', पृ० ११७

ललित—हाँ लाओ और (जिव से सी-सी के चार नोट निकालकर) यह लो तुम्हारा इनाम ।

महेन्द्र—(आँखें नीची कर जाते हुए) नहीं, बस माफ कीजिएगा । मुझे ऐसा रूपया नहीं चाहिए । मैंने सारी जिम्दगी ईमानदारी से काम किया है । अब इस समय मैं अपना धर्म नहीं बेचूंगा दीवान साहब ।”

उनके सामाजिक एकाकियों के कथोपकथन अपनी व्यजना और तीखी चोट के कारण अत्यन्त प्रभावोत्पादक हैं । इन, कथोपकथनों में वर्तमान कुरीतियों, धर्माडम्बरों, अन्धविश्वास, आर्थिक असमानता आदि पर सर्वत्र कठोर व्यंग्य है । उदाहरण के लिए ‘नई बात’ नामक एकाकी में पूजावादी मनोवृत्ति पर भूपण द्वारा कठोर व्यंग्य उसके सम्वादों में स्पष्ट झलकता है—

“अर्थ सदा प्रत्यक्ष के विनिमय में रहता है लौकिक रूप में, क्योंकि उसकी दृष्टि स्वयं लौकिक है । आप मन्दिर में मूर्ति को एक-दो पैसा चढाते हैं यद्यपि वह भगवान है, जिस मोटर या ताँगे में बैठकर मन्दिर जाते हैं उसको रूपया या उससे अधिक देते हैं... ऐसा क्यों ? इसलिए कि अर्थ का विनिमय प्रत्यक्ष लाभ के बल पर निर्धारित होता है । हम तो उन लोगों में से हैं जो भूखे रहकर, दरिद्रता में पलकर ससार के कल्याण की कामना करते हैं । ससार के दुःख कष्ट, व्यथा को दृष्टि देते हैं, वाणी देते हैं ।”

भूपण के उपर्युक्त कथन में नाटककार ने एक दरिद्र कवि और धनी व्यक्ति की दिनचर्या में बहुत अन्तर दिखाया है । दोनों का उद्देश्य भिन्न है । अन्य एकाकियों के सवादों का चुटीलापन, तीव्रता की लक्ष्य के प्रति अन्विति में एकाकी अपने चरम लक्ष्य की ओर अग्रसर होते हैं ।

अपने एकाकियों में कथोपकथन से पूर्व भट्टजी पूर्वकथा और परिस्थिति का चित्रण कर देते हैं, जिससे आपके कथोपकथन अत्यन्त स्पष्ट व सजीव हो गये हैं । एकाकियों में उन्होंने स्वगत-कथन का प्रयोग नगण्यमात्र किया है ।

१. ‘भूमशिखा’, पृ० १४७

२. ‘पर्दे के पीछे’, पृ० २०-२१

इन एकाकियों के सवादो की मुख्य विशेषता है मनोवैज्ञानिकता । इनमें प्रसंगा-नुसार बातचीत का चलता हुआ स्वाभाविक ढंग भी मिलता है । काव्यात्मकता के साथ-साथ एक वेदना और प्रोत्साहन दोनों को साथ-साथ रख देना इन एकाकियों के सवादो का गुण है—

“मदाकिनी—(चित्र देखती हुई) कौन कह सकता है, चित्र का जीवन एकाकी नाटक की तरह अपने ध्येय के प्रति तीव्र नहीं होता, साधना । (फिर रिकार्ड बज उठता है)

मदाकिनी—नहीं, नहीं, यह मेरे हृदय का गीत नहीं है मेरे श्वासो की धूमशिखा है ! मैं नहीं सुनना चाहती, नहीं सुनना चाहती । (तकिए से कान बन्द कर लेती है । रिकार्ड बजना बन्द हो जाता है । वह उठकर बंठ जाती है और सामने की तस्वीर देखने लगती है ।)”^१

इस प्रकार भट्टजी के कथोपकथन सरल, भावानुकूल, मनोभावों के उद्घाटनकर्ता और तीखे हैं ।

दृश्यविधान—अभिनेयता की दृष्टि से भट्टजी के एकाकी सर्वथा मौलिक हैं । एकाकी के अभिनय के लिए सग्यक वातावरण का होना अत्यावश्यक है । भट्टजी के एकाकी दृश्यविधान की दृष्टि से पूर्णतः सफल हैं । अभिनय ही उनकी दृष्टि में मूल तत्व है, जिससे देश की उन्नति हो सकती है । भट्टजी के शब्दों में—

“अभिनेयता एकाकी का आवश्यक गुण है । खेले जाने पर नाटक पढ़-अपढ़ सभी पर अपना प्रभाव डालता है । रगमंच की सफलता उसका सार्व-जनिक होना है । मेरा विश्वास है, कि सोधियत सघ की तरह हमारे देश में भी समाज से रुढियों, दुराग्रहों, मूढताओं को दूर करने का एकमात्र साधन रगमंच ही होगा ।”^२

धूमशिखा, परदे के पीछे, आज का आदमी आदि एकाकी नाटक अभिनय

१. ‘धूमशिखा’, पृ० ५

२. ‘समस्या का अन्त’—भूमिका, पृ० २०

की दृष्टि से नवीन और सफल है। सफल अभिनय के उपयुक्त उनके एकांकियों में गतिमान कथानक और जीवित कथोपकथन है। कुछ एकांकियों को छोड़कर प्रायः सभी एकांकी एक लम्बे दृश्य में ही पूर्ण हो जाते हैं। कुछ में पूर्व कथा दी हुई है तथा प्रारम्भिक विकास-संघर्ष को पार कर वे तीव्रता से चरमोत्कर्ष की ओर बढ़ते हैं। प्रत्येक एकांकी में समाज के विभिन्न रूपों का चित्रण है। घरेलू जीवन के वातावरण आदि से पूर्ण दृश्य है। नाटकों की अपेक्षा दृश्य-विधान की दृष्टि से उनके एकांकी कहीं अधिक उत्तम हैं।

कलेक्टर की दृष्टि से भी पात्र, घटना आदि से युक्त एकांकी कम समय में सरलतापूर्वक अभिनीत किए जा सकते हैं।

भट्टजी के एकांकियों में रंगमंच निर्देश अत्यन्त व्यापक और विस्तृत हैं जिसके फलस्वरूप रंगमंच की व्यवस्था परिस्थिति एवं पात्रों की रूप कल्पना अधिक सरल व स्पष्ट हो गई है। यथा—

“तुलसी आगन में बुहारी लगा रही है। क्रोध में भरी कभी-कभा बुहारी लगाते इतनी बेचैन हो उठती है कि भाइ जौर से उठाकर जमीन पर गिराती है। तुलसी अघेड अवस्था की साधारण औरत है। इसी समय नशे में उमका पति कुन्दन प्रवेश करता है। कुन्दन सिर पर वेढगी पगडी, मैला कुरता, घुटनों तक धोती और मुजशाही जूता पहने है, हाथ में लाठी है। पीछे से घर में घुसते ही लाठी कोने में रख देता है और पास पडी खाट पर बैठने लगता है कि उसकी पत्नी उसे देखती है। वह तुलसी का रूप देखकर चीक पड़ता है। यह तुलसी का नियम है कि पति के घर में घुसते ही एक-न-एक बखेड़ा कर देती है।”

नाटकीयता के साथ-साथ रंग संकेत उनके एकांकियों को और भी सजीवता प्रदान करते हैं। दृश्य को सजाकर सामने प्रस्तुत कर देते हैं। निम्न उदाहरण द्रष्टव्य है—“अग्रोजी ढग से सजा हुआ कमरा। जिसमें कालीन, सोफासेट, छोटी मेज, गुलदस्ता पीतल के गमले में, कुछ चित्र पश्चात्य देशों के हैं।

कार्निश पर तारि की नग्न मूर्तियाँ। कमरा बहुत बड़ा नहीं है उसे छोटा भी नहीं कहा जा सकता'.....)। कमरे से सटा हुआ एक और कमरा जो किशीरी लाल की पत्नी का ड्राइंग रूम है। कमरे में एक युवती बैठी हुई है—बाईस वर्ष की उम्र, चेहरा सुन्दर पर मुरझाया हुआ। सौन्दर्य-प्रिय, दिखावा पसन्द करनेवाली किन्तु चंचल। इस समय उदास, पुरानी साडी, पैर में चप्पल नाम कुन्तल...आदि।”

इस प्रकार दृश्य का सम्पूर्ण चित्र रंग सकेत के द्वारा स्पष्ट हो जाता है। पाठकों व दर्शकों के लिए वातावरण तैयार हो जाता है।

भट्टजी के एकाकियों के कुछ रगमंच निर्देश केवल प्रभाव-व्यंजना के लिए ही प्रयुक्त हुए हैं।—धूमशिला—“दिखाई देता है कि प्यालों की चाय में नरेश के पत्र की प्रत्येक पक्ति और सम्पादक का विश्लेषण धुएँ के साथ प्रत्येक सदस्य के मस्तिष्क के रूढ़िवादी कीड़ों को सतर्क कर रहा है—”

इस प्रकार देखते हैं कि भट्टजी के एकाकियों में अभिनयशीलता की कमी नहीं। उनके एकाकियों के रंग-सकेत अभिनय और भाव प्रकाशन में अत्यधिक सहायक सिद्ध होते हैं, फिर भी रगमंच के लिए जो निर्देश अपने नाटको के प्रारम्भ में दिए हैं उनमें कहीं-कहीं ऐसी बातें भी आ गई हैं जिनका रगशाला के दर्शकों से कोई सम्बन्ध नहीं है। उदाहरण के लिए—‘पर्दे के पीछे’ नामक एकाकी संग्रह में २८ साल का गेहुआं रंग, आकर्षक रूप, जार्जेट की साड़ी, माथे पर बिन्दी, कानो में डायमण्डक्रास इयरिंग, मुँह पर पाउडर, लाल आँखे लाल रंग की चप्पल, मुँह पर स्नो आदि से दर्शकों को कोई सम्बन्ध नहीं। ‘स्वतन्त्रता का युग’ नामक एकाकी में एक आगन्तुक के आ जाने पर जिसका कि जयचन्द से पूर्व परिचय नहीं है—सहसा—“यह ब्यूटी कस्टेस्ट क्या है।” पूछना और उसके बाद फिर ब्यूटी कस्टेस्ट पर सहसा बातचीत का आरम्भ होना दर्शकों को समुचित प्रतीत नहीं होता। इस सकलन में ‘बाबूजी’, ‘अपनी-अपनी खाट पर’ नामक एकाकी अभिनय और प्रभाव

की दृष्टि से अत्यधिक सफल है। भट्टजी ने रङ्ग सकेतो द्वारा अभिनेयना को पूराता दी है।

स्थल, समय, कार्य की एकाकी दृष्टि से भी उनके एकाकी अत्यन्त सफल है। भट्टजी ने एकाकियो की रचना किसी-न-किसी उद्देश्य को सम्मुख रखकर की है। समाज की रूढ़ियो, दुर्बलताओ की स्वाभाविक किन्तु तीखी आलोचना की गई है। 'धूमशिखा' नामक एकाकी सग्रह में विशेष रूप से नाटककार की आत्मानुभूति की पुकार है। उनके पात्रों के रूप में भट्टजी ने कुछ नये अभीष्ट चित्र उपस्थित किये हैं।

भाषा की दृष्टि से भी भट्टजी के एकाकी अत्यन्त समृद्ध है। उनके एकाकियो की भाषा नाटकोचित पात्र के अनुकूल है और परिस्थिति के अनुकूल है। यथा—

“मधु—(उठते हुए) आप इनकी बातों में न आइए, अच्छा जाती हूँ।”

श्यामसुन्दर—सचमुच पहली बार मधु के उन चित्रों को देखकर मैं अवाक् रह गया। मैंने निश्चय किया है कि इन्हे चित्रकला में उन्नति के लिए सब प्रकार की सुविधा दूँगा। अभी पिछले दिनों डेढ़ सौ में इसी सम्बन्ध का सामान खरीदा है।

मधु—(आते हुए).....देखिए आप लोग मेरा मजाक न उड़ाएगा।

श्यामसुन्दर—हनुमान को अपने बल का ज्ञान नहीं है तारक।

तारक—यदि जामवाच् रहे तो हनुमान को मालूम हो जाएगा कि वे समुद्र पार कर सकते हैं।

मधु—यह ताजमहल है।”

भट्टजी के एकाकियो की भाषा स्वच्छ, प्रभावशाली, चलती हुई, चुस्त और चुभती हुई है। वह सर्वथा अभिनय के अनुकूल है। उसमें स्वाभाविकता, दैनिक जीवन जैसी गतिशीलता और प्रवाह है—

“यह हृदय का गीत नहीं है। (खांसना) मैंने कल्पना के पंखों पर उड़कर

जिन्न के ताजमहल का चित्र बनाया, प्राणों का विश्वास होमकर (खांसना) जीवन की सुरभि भीनी उपा मे हृदय मन्दिर की लालसा देवी की प्रतिष्ठा की । (रुककर) हारिल पक्षी की तरह अनन्त आशा के व्योम मे उडी, किन्तुकिन्तु मेघो मे चमचमाती विद्युत् की तरह मेरा उल्लास, मेरी कामनाएँ, मेरे जीवन के स्वप्न लुप्त हो गए ।”

अन्त मे कहा जा सकता है कि आधुनिक एकाकीकारों मे भट्टजी ही ऐसे प्रतिभाशाली कलाकार है जिन्होने राष्ट्रीय भावनाओं के साथ-साथ गांधीवाद से प्रेरित होते हुए भी सामाजिक आचार-विचार, रूढ़िवादी रीतिरिवाजों का खण्डन, समाज के कृत्रिम रहन-सहन का उखलापन, समाज की जीर्णता, दकियानूसीपन, समाज के दुराग्रह आदि अनेक समस्याओं को अपने एकाकिया का प्रतिपाद्य बनाया । मध्यवर्ग के पारिवारिक जीवन पर एक तीखा व्यंग्य आपकी अनेक रचनाओं मे मिलता है । ‘पर्दे के पीछे’ आदि अन्य एकाकी सग्रहों के एकाकी व्यंग्य-प्रधान है । इस सम्बन्ध मे डा० नगेन्द्र के विचार द्रष्टव्य हैं—“चिन्तन या अनुभव से परिपुष्ट भट्टजी की जीवन दृष्टि अथ प्राचीन और नवीन, प्रवृत्ति और निवृत्ति, अनुशासन और स्वच्छन्दता मे सहज ही सतुलन कर लेती है और इस युग की समस्याओं के मर्म तक पहुँचकर व्यंग्य के द्वारा उनके रामाधान की ओर सकेत करती है । उनका व्यंग्य केवल काटकर ही नहीं रह जाता, उसमे जोड़ने की भी क्षमता है । दूमेरे शब्दों मे वह केवल निषेधात्मक ही नहीं है रचनात्मक भी है । उसमे केवल भर्त्सना-माद्य नहीं है, सहानुभूति भी है ।”^१

प्रतिपाद्य के साथ-साथ भट्टजी ने पात्रों के मनोवैज्ञानिक चित्रण मे सबसे अधिक सफलता प्राप्त की है । ‘स्त्री का हृदय’ नामक एकाकी में एक और रजना भावावेश मे अपने पति से सम्बन्ध-विच्छेद कर उसे पुत्र व भाई की सहायता से कारागार मे भिजवा देती है, किन्तु दूसरी ओर जब जेलर के यहाँ अपने पुत्र की भावी वधू को देखने जाती है और वहाँ पर पति की पिटता हुआ

१. ‘पर्दे के पीछे’, भूमिका

देखती है। पति की उस स्थिति को देखकर रंजना की वेदना अत्यन्त तीव्र हो-
जाती है।

एकाकीकार भट्टजी की शैली में पश्चिम के साथ-साथ भारतीयता का प्रभाव स्पष्ट परिलक्षित होता है। उनकी भाषा सहज प्रवाहयुक्त है और सवाद स्वाभाविक। जब आप प्राचीन भारतीय सस्कृति के धूमिल चित्रों को अनावरण करते हैं तो भाषा शुद्ध सस्कृत तत्सम शब्दों से पूर्ण प्राजल रहती है और उसके ठीक विपरीत जब भट्टजी आधुनिक परिवार की समस्या का चित्रण करते हैं तो भाषा में अंग्रेजी शब्दों और वाक्यों की भरमार होती है। विशेषरूप से आपने जन-प्रचलित भाषा का ही व्यवहार किया है। बोलचाल का रूप देने के लिए मिठाई-बिठाई, हिन्दी-बिन्दी, चाय-वाय, ठाट-बाट, दवा-दारू, रुपये-पैसे आदि सार्थक व निरर्थक सामासिक पद सहज ही प्रयुक्त हुए हैं। भाषा के अनिश्चित छोटे-छोटे सवादों के बीच पात्रों के चरित्र का मनोवैज्ञानिक विकास उनके एकाकियों की विशेषता है। दुःखान्त घटना में भट्टजी एक-न-एक ऐसा मर्म-स्पर्शी स्थल लाकर जुटा देते हैं जो दुःख के समय अत्यधिक दुःखद होता है। फलस्वरूप दुःखान्तक दृश्य और भी कष्टमय हो जाता है। 'विप की पुडिया' नामक एकाकी में वहिन अपने मरनेवाले सौतेले भाई के लिए विल्नी का बच्चा लाकर घटना को और भी कष्टमय बना देती है। अतः भट्टजी ने दुःखान्त एकाकियों को सफलता से अपनाया है। ऐसा प्रतीत होता है कि भट्टजी का जीवन के प्रति दृष्टिकोण ही दुःख और विपादमय है। समाज की कुरूपता और कुहचि को एकाकीकार की लेखनी कोमल बनाकर प्रस्तुत करती है, जिसके परिणामस्वरूप रसात्मकता का हनन नहीं होता। डा० रामकुमार वर्मा के शब्दों में "भट्टजी कष्टमय परिस्थितियों के कलाकार हैं।"

सक्षेप में कहा जा सकता है कि भट्टजी के प्रायः सभी एकाकी प्रगतिशील विचारों से युक्त हैं। 'नई बात' में अर्थ-महत्त्व के मापदण्ड पर विचार किया गया है। जिसमें आर्थिक दशा ही आज किसी सामाजिक महत्त्व को कम या अधिक बना देती है। 'नई बात' का नायक कवि जीवन में केवल अर्थ हीनता के कारण ही सम्मान नहीं पा सका। पूँजीवादी अर्थव्यवस्था पर तीखी चोट भी भट्टजी

के एकांकियों की अपनी विशेषता है।

भट्टजी के प्रायः सभी एकांकी रंगमंच पर अभिनीत किए जा चुके हैं क्योंकि रंगमंच के लिए आवश्यक निर्देश पर्याप्त मात्रा में देते हैं। स्टेज का पूरा-पूरा ध्यान रखकर ही एकांकियों की रचना करते हैं जिसके फलस्वरूप अभिनय सुविधापूर्वक किया जा सके—उदाहरण के लिए—‘बाबूजी’ नामक एकांकी से—

“एक चौकोर रंग-निरगी टाइल्स का सजा हुआ बड़ा कमरा। सामने दीवार पर मकान मातिक का लाइफ साइज का फोटो। दक्षिण की तरफ कार्निस्स पर कुछ बस्ट। उसके ऊपर आदमकद शीशा जिससे कमरे के सामने का भाग दिखाई दे रहा है। एक तरफ पश्चिम में सोफासेट, कुछ कुर्सियाँ।”

पात्रों के मनोगत भावों के लिए भी निर्देश देना उनकी प्रतिभा का द्योतक है। यथा—

“उसकी आँखों में बेचैनी है, चेहरा पिचका हुआ, रंग गौरा, बाल बिखरे हुए, मालूम होता है बड़ी चिन्ता में है।” (दस हजार)

भट्टजी के एकांकियों में हृश्य परिवर्तन बार-बार नहीं होता। कम-से-कम दृश्यों में आपके एकांकी अभिनीत किये जा सकते हैं।

संक्षेप में कहा जा सकता है कि भट्टजी के एकांकी तत्त्वों के आधार पर पूर्णतः सफल है। वे सरलता से अभिनीत किये जा सकते हैं।

प्रस्तुत अध्याय का सार

आधुनिक युग में साहित्य केवलमात्र मनोरंजन का साधन नहीं है, प्रत्युत वह जीवन में नई चेतना देने का सबल अस्त्र है। अवकाश के सीमित क्षणों में कम-से-कम साधनों के बीच, अभिनय की अपेक्षाकृत सुलभता एवं अपनी अभिव्यक्ति की शक्ति लिए हुए इस दिशा में एकांकी का जन्म हुआ।

आधुनिक एकांकी पश्चिम की कला से बहुत प्रभावित है अतः एकांकी कला में अन्तर्द्वन्द्व और घटनाओं का घात-प्रतिघात सबसे प्रधान तत्त्व स्वीकार किया गया है। एकांकी में एक निश्चित समस्या की तीव्रता, उसके द्रुत विकास, आवेग और चरम-सीमा पर उस समस्या की चरम अन्विति आदि एकांकी

कला की मूल विशेषताएँ हैं।

भट्टजी का एकाकी साहित्य सामाजिक आलोचना, राष्ट्रीय जागरण तथा सांस्कृतिक पुनरुत्थान से सम्बन्धित है। विषय-वैविध्य की दृष्टि से इनके एकांकियों का विस्तार व्यापक, सूक्ष्म अन्तर्दृष्टि, सामाजिक चेतना के प्रति जागरूकता, व्यंग्यात्मकता, जन-जीवन का यथार्थ चित्रण, प्राचीन सांस्कृतिक गौरव की भाँती और इतिहास का समीकरण महान है।

एकाकी के तत्त्वों के आधार पर भट्टजी के एकांकियों को सफल कहा जा सकता है। समस्या का अन्त, परदे के पीछे, धूमनिखा, आज का आदमी आदि एकाकी समग्रहों की समस्या आज के गराज की प्रमुख समस्या है, जिनको भट्टजी ने अपने एकांकियों में बड़ी सफलता से चित्रित किया है।

एकांकियों की कथावस्तु का स्वाभाविक विकास होता है और मुख्य पात्रों में परस्पर विरोधी भावनाओं में संघर्ष का माध्यम से एक ही चरम सीमा पर पहुँचकर समाप्त हो जाता है। चरम सीमा का पश्चात्त्विगी प्रकार की घटना न देकर एकाकी-कला की रक्षा की गई है। सभी का अन्त विस्मय-बोधक होता है जोकि पाश्चात्य नाट्यकारों की विशेषता है। भट्टजी के एकांकियों की कथावस्तु में तीव्रानुभूति है। संक्षिप्त कथानक में आरम्भ से ही कौतूहल, जिज्ञासा मिश्रित-विस्मय, आकस्मिकता आदि का प्राधान्य है।

भट्टजी के एकांकियों के कथानक के सदृश पात्र भी उत्कृष्ट हैं। आदर्श की अपेक्षा वे यथार्थ की ओर अधिक झुके हुए हैं। उनमें यथार्थ और ठोस वस्तुवादी का प्राधान्य है। एकांकियों के कथोपकथन अपनी व्यञ्जना और तीखी चोट के कारण अत्यन्त प्रभावोत्पादक हैं। इन कथोपकथनों में वर्तमान कुरीतियों, धर्माडम्बरों, अन्धविश्वास, आर्थिक असमानता आदि पर सर्वत्र कठोर व्यंग्य है। कथोपकथन द्वारा पूर्वकथा और परिस्थिति का चित्र अंकित हो जाता है।

रंग निर्देश व्यापक और विस्तृत है। अभिनय ही भट्टजी की दृष्टि में सब कुछ है।

एकांकियों की भाषा नाटकोचित, पात्रानुकूल तथा परिस्थिति के अनुकूल है।

५ | मट्टजी क नाटकीय गीतो का शीघ्रव

नाटक मे गीतो का महत्त्वपूर्ण स्थान है । गीतो के द्वारा ही मानव अपना हृदय की भावनाओं की अभिव्यक्ति करता है, क्योंकि उसके हृदय में जग प्रवार की भावनाओं का उद्रेक होता है उगी प्रकार के भावों की अभिव्यक्ति गीत में होती है—“गीत मानव हृदय का एक राग है जो आत्मानुभूति की अभिव्यक्ति के लिए प्रेरणा देता है ।”^१ दूसरे शब्दों में कह सकते हैं कि जब वेदना अपनी चरम सीमा पर पहुँच जाती है तब ही गीत गाया जाता है । महादेवी वर्मा के शब्दों में कह सकते हैं कि गुण-दुःख की भावावशमयी अवस्था विशेष का गिने-चुने शब्दों में स्वर-साधना के उपयुक्त चित्रण कर देना ही गीत है । इसमें कवि को रायम की परिधि में बंधे हुए जिस भावानिरक की आवश्यकता होती है, वह सहज प्राप्य नहीं । कारण हम भाव की अतिज्ञयता में कला की सीमा लाभ जाते हैं और उसके उपरान्त सस्कार मात्र में मर्मस्पर्शिता का शिथिल हो जाना अनिवार्य है^२ वास्तव में गीत के कवि को आर्तक्रन्दन के पीछे छिपे हुए, दुःखातिरेक के पीछे दीर्घ निश्वास में छिपे हुए भावों को संयम से बाधना होगा, तभी उसका गीत दूसरे के हृदय में उसी भाव का उद्रेक करने में सफल होगा । अस्तु ।

नाटक में गीतो का होना अनिवार्य है क्योंकि रंगमंच पर मनोरंजन का सबसे सुन्दर माधन है गीत । अन्तःकरण के सूक्ष्म भावों का व्यक्तीकरण गीतो द्वारा ही होता है । परिस्थिति के अनुसार मानव की अन्तरात्मा जिस प्रकार की भावनाओं से उत्प्रेरित है, उसी का सजीव चित्रण गीत में होता है । गीत को अभाव में नाटक अपूर्ण है क्योंकि नृत्य, गीत, चित्र तथा काव्य की सन्धि का नाम ही नाटक है । यही गीतों का मनोवैज्ञानिक दृष्टिकोण है ।

१. 'साहित्य सन्देश', सितम्बर १९४८

नाटक में गीतों का शास्त्रीय महत्त्व भी है। नाटक में गद्यमय संवादों के रहने से जो गिनिलता आई रहती है उससे पाठक या दर्शक का मन ऊब जाता है। अतः नाटकों में गीतों का रहना अनिवार्य है। मनोवैज्ञानिक दृष्टि से ये गीत चरित्र में जी राहायक हैं क्योंकि वह पात्रों की प्रवृत्तियों का दिग्दर्शन कराता है। इसके अतिरिक्त गीत रस के उद्रेक और परिणाम की परिणति में भी सहायक होते हैं। गीतों की स्थानीय उपयुक्तता और भाव-प्रदर्शन नाटक दृश्यों को और भी अधिक तीव्र बना देते हैं। संक्षेप में नाटक में गीत-योजना के निम्न कारण हैं—

१. दर्शकों के मनोरंजन के लिए।
२. रस-परिपाक-योजना में सहायता के लिए।
३. परिस्थिति का विधान करने के लिए।
४. मनोविज्ञान की सहायता के लिए।
५. पात्रों के चरित्र-चित्रण के लिए, आदि।

भट्टजी के नाटकों में गीत

भट्टजी के नाटकों में गीतों का सफल समावेश हुआ है। नाटकों में गीतों की सफलता के कारण वे गीतों के अधिनायक कहे जा सकते हैं। भट्टजी भावावेश के कारण कल्पना लोक तक जाते हुए भी ससार की यथार्थ भूमि को नहीं त्याग पाए। उनके गीत दार्शनिकता के असाह्य भार से भी मुक्त हैं। उनके गीतों में नाटकीय उपयुक्तता सफलता से अकिन हुई है। चाहे उनके नाटकीय गीतों की स्वतन्त्र सत्ता न हो परन्तु वे वातावरण और प्रसंग से, पात्र के चरित्र और मनोदशा से, पूर्णतः सम्बन्धित हैं। नाटककार ने अत्यन्त संयम से काम लिया है। कवि हृदय की भावुकता के पीछे भट्टजी नहीं भागे हैं। भावों की सरलता और भाषा की प्रासादिकता के कारण कथानक को सजीवता देने वाले उनके गीत अनायास ही अन्य नाटककारों से अधिक नाटकोचित हैं। उनके गीत कथावस्तु, चरित्र-चित्रण, वातावरण, समय और देशानुकूल तो हैं ही, वे सामाजिकों की भावनाओं के साथ भी बँधे हुए हैं।

वर्ण्य विषय की दृष्टि से भट्टजी के नाटकीय गीतों का वर्गीकरण इस प्रकार किया जा सकता है—

१. राष्ट्रप्रेम या देश-भक्ति सम्बन्धी गीत
२. एकता के प्रचारक गीत
३. विरह-गीत
४. मिलन-गीत
५. प्रणय-सूचक गीत
६. प्रयाण-गीत
७. मन की विवशता के द्योतक
८. चरित्र के प्रकाशक
९. राजनीति सम्बन्धी
१०. दार्शनिक और प्रकृति-सम्बन्धी ।

भट्टजी के ऐतिहासिक नाटकों के गीतों में देश-प्रेम और राष्ट्रीय गीतों की अधिकता है । उनके राष्ट्रीय गीत उदासीन और मुप्त जनता को जगानेवाले, देश का महत्त्व बतानेवाले दृढ़ विचारों के सूचक हैं । कर्त्तव्य की पुकार और आह्वान ने गीतों को श्रोजगुण दिया है । इन गीतों में प्रेरकता के साथ-साथ उद्बोधकता भी है—

“उठो वीर भारत माता के, माँ ने तुम्हें बुलाया है
कस कर कभर श्रमर बनने का, सुन्दर अवसर आया है
झट्ट उठा आता श्राँधी सा करने को यह देश विनाश
पीस डालना उसे कुचलकर, रखता भारत मा की आस
रण में जीवन देना डटकर सम्मुख यह सिखलाता है
उठो वीर भारत माता के, माँ ने तुम्हें.....।”

इसी प्रकार अन्य अनेक गीत निर्गोवि शरीर में प्राणों का संचार करनेवाले हैं । अप्रती आन के लिए युद्ध करने की ललकार उनके गीतों में विद्यमान है । जैसे, मधुश्रा का गीत

‘दाहर अथवा सिन्धु-पतन’, पृ० ६५-६६

“घनघोर युद्ध घिर आते हैं, जब दाएं-बाएं दलबल से
तब वीरो के मन हँसते हैं, उठते हैं शस्त्र अकथ बल से
निर्भर से भरने भरते हैं जब रुधिर धार से भूतल पर
उदण्ड प्रचण्ड बने योधा तब हँसते निखिल धरातल पर

× × ×

वह आज समय फिर आया है, रुद्राट्टहास का सागर में
कण-कण कर अरि दल देगे रक्तो के न्हाकर सागर में।”^१

स्त्रियो को उत्साहित करता हुआ देवकी गाता है—

“धमरु जायगी धरा कँपेगी भूधर माला
काङ्केगी जब स्त्रियाँ प्रखर वन विद्युज्ज्वाला
रुधिर धार नन सिन्धु शत्रु मज्जित कर देगा
पल-पल शतदल काट रुधिर सागर भर देगा
विन्दु बनाकर उदधि, उदधि को कण कर दगी
शक्ति समुद्र नभो मे जग की फिर भर देगी।”^२

उनके ऐतिहासिक नाटको के अनेक गीत राष्ट्र-प्रेम को जागृत करते हैं।
‘शक-विजय’ मे भारतीय सेना का विजय-प्रवेश के उपलक्ष्य मे गाया हुआ गीत
प्रत्येक सैनिक की राष्ट्र-भक्ति का परिचायक है—

“आओ जय-जय गान करे

चिर विजयी चिर वीर देश का प्राणो से सम्मान करें
भारतीय हम धर्म-कर्म से भारतीयता की जय हो
रामकृष्ण की महावीर की बुद्ध-भूमि महिमामय हो

× × ×

कौन रोक सकता जय रथ को जब हम मिल प्रस्थान करें
कौन रोक सकता जयपथ जब खरतर शर संधान करें
इस सस्कृतिमय महाउदधि में कौन बचा वाक हूण यहाँ

१. ‘दाहर अथवा सिन्धु-पतन’, पृ० ६१-६२

२. वही, पृ० ६८

भारतीय विज्ञान-अग्नि ने किसको दिया न भूग यहाँ
 शत्रुजय मृत्युजय विजयी भारत का आद्धान करे,
 आश्रो जय-जय गान करे.....'^{१२}

देश-विजय के हेतु सम्मिलित गान भी उत्कृष्ट है—

“जय हो जय हो देश की
 उषा-स्नात सरस्वती से शीतल निर्मला छवि विश्वेश की
 सागर चुम्बित जन पूजित पद
 हिम मणि मुकुट छटा भ्राजित पद
 महिमा मण्डित ज्ञान अखण्डित भारत भूमि स्वदेश की
 जय हो जय हो देश की ।”^{१३}

कुछ राष्ट्रीय गान बहुत उत्तेजक हैं। विक्रमादित्य का निगम गीत राष्ट्र प्रेम के
 वीरों का जय गान करता है। विक्रमादित्य को विजय पर गर्तकिरिया गाती
 है—

“जय-जय जीवन नभ उजियारे, जय विक्रम महाराज
 जय विभूति भावों के प्यारे, जय जीवन अशिराज
 चंचल राज्य-श्री के अचल
 भू रक्षक ध्रुव धीर सुनिर्मल
 एक छत्र मणि नृप मणि गण्डन
 काम कला चख तारे ।”

भट्टजी के ऐतिहासिक नाटकों का लक्ष्य सामुदायिक भावना है। उनके गानों
 में एकता की भावना निरन्तर जाग्रत रहती है—

“काश्मीर से अन्तरीप तक एक शक्ति सस्कृतिभय हो
 काबोज से [कामरूप तक भूगतिमतिभय अक्षय हो

१. 'शक विजय', पृ० १२३

२. वही, प० १२८

३. विक्रमादित्य, पृ०

उम वरदायक विघ्न विनायक भारत पर अभिमान करे ।”^१

युद्ध के प्रसंग में जो राष्ट्र गीत है वे प्रयाण गीत का अच्छा उदाहरण हैं, किन्तु प्रसाद के गीतों के महान् प्रवाहमय, परिमार्जित और प्रभावशाली रूप भट्टजी के गीतों में नहीं मिलता । युद्ध के ग्राह्वान के अवसर पर दरबारी-काबि मुहम्मद-विन-कामिम को आशीर्वाद देना हुआ जाता है—

“हे अरब दुलारे जाओ, दुश्मन को खूब छकाओ
निज देश धर्म की रक्षा करना बख बट कर लडना
मन पीछे क म हटाना मन दार् बाएँ जाना
दुनिया को रग दिखाना, अपना सब देश बनाना
हे अरब दुलारे जाओ, दुश्मन को खूब छकाओ ।”^२

आपके गीत राष्ट्रीय भावना एवं देश-प्रेम की भावना से द्योत प्रोत्त हैं । एक गीत में आदि से अन्त तक एक ही भावना रहती है जोकि गीतों के आवश्यक तन्त्र की पूर्ति करती है ।

पात्रों के व्यक्तित्व का सूक्ष्म मनोवैज्ञानिक विश्लेषण इन गीतों के माध्यम से पाया जाता है । उनके नाटकीय पात्रों के हृदय में प्रेम का अजस्र ओज बहता है । प्रेम के विरह और मिलन दो तत्त्व हैं । दोनों की ही सुन्दर अभिव्यक्ति भट्टजी के नाटकों में मिलती है—निरह की व्यञ्जना देखिए—
“कृष्ण के विरह में राधा उन्मत्त हो जाती है । बड़ प्रतीक्षा में कभी राह देखती है, कभी चित्त के उद्वेग को दूर करने के लिए उठकर इधर-उधर घूमती है । पत्तों के खडकने से कभी चीकन्नों हो जाती है किन्तु गाय देखकर हताश हो बैठ जाती है.....अन्त में गाने लगती है—

‘ कौन युग से पथ निरखती
हृदय में अगार भरकर श्वास से पीडा छिपाए
प्राण का उपहार लेकर साधना में स्वर सजाए

१. ‘दाहर अथवा मन्व-पतन’, पृ० ६६

२. वही, पृ० ८७

चल रही हूँ मैं युगो से

युगो के पल पल परखती

× × ×

फूल सा हँस झुका है हृदय का उल्लास मेरा
सतत पतझर से घिरा सा, अमा सा आकाश मेरा

कहीं भी तुमको न पाकर—

आँसुओ मे छवि पुलकती

कौन युग से पथ निरखती ।”^१

गोपा की विरह व्यथा भी दर्शनीय है। वह अपने अथित हृदय को इन शब्दों मे सान्त्वना देती है—

“दु.ख हम किससे कहें—सुने कोई

याद हम किसकी करे—सुने कोई

× × ×

डूब रही नाव कही दीराता सहारा नहीं

क्या हमारा मन कही पायसा किनारा नहीं,

प्रेम हम किससे करे—न है कोई ।”^२

गोपा के गीत की ध्वनि से सर्वत्र सन्नाटा छा जाता है। पशु-पक्षी भी मूक हो जाते हैं।

मिलन गीत भी उत्कृष्ट कोटि के हैं, उनमे वासनात्मक उद्गार कही नहीं मिलता। कृष्ण-मिलन के उपरान्त राधा गाती है—वह कृष्ण से पागल-सी होकर लिपट जाती है और प्रसन्नता के अतिरेक से उठकर नाचने लगती है—

“मे स्वर्ग लूट कर लाई—

जो उफन रहे थे बादल

१. ‘विश्वामित्र और दो भाव नाट्य’, पृ० १३८

२. ‘मुक्तिदूत’

इन पलकों पर खाते बल,
बिजली को हृदय लगाकर
उड़ते थे ले नव संबल,
उन कंपित लहरो पर चढ़
शशि सागरिका में न्हाई।”

भट्टजी के पात्रों की व्यक्तिगत भावनाएँ गीतों के माध्यम से मुखरित होती हैं। प्रमाण के लिए मुक्तिपथ की नर्तकी द्वारा गाया हुआ गीत शृङ्गार भावना से प्रेरित है। इस प्रकार के गीत उद्दीपन रूप को उकसाते हैं; उनमें सावकता और माधुर्य है, ग्राशा और उल्लास है और नर्तकी के गीतों में उन्मुक्त वाग्मना का प्राधान्य है। मुक्तिदूत में कुमार के मन को परिवर्तित करने के लिए नृत्य के साथ गीत गाती है—

“हास भीने स्मृति सजल दृग स्वप्न आलिंगन भिगोये
यज्ञ मिली बयो मधुर सिहरन प्यास साँसों में पिरोये
मैं मधुरतम स्वप्न सुख पी
भूल अपना मन चुकी हूँ।
हूँ छवि की सरित में सब
भूल अपना पल चुकी हूँ।

कौन तुम गुग्गुलु हृदय में आज वन अनजान सोये
हाम भीने स्मृति सजल दृग प्राण में पुलकन सँजोये।”^१
प्रणय और सौन्दर्य के गीतों में अतिरम्य शब्द-चित्रों की रचना की है और साथ ही भारतीय परम्परा की भर्थादा भी है। गोपा हाथ में धीरा लिये विवाह के पश्चात् गाती है—

“प्रिय पग चढाती चल—
स्नेह जीवन, पुलक के सन,

१. 'विश्वामित्र और दो भावनात्म्य', पृ० १४७

२. 'मुक्तिदूत'

साधना के सफल नर्तन
 कुम्भ के उल्लास से मधुमारा के उच्छ्वारा सबल ।
 धड़न जगाती चल,
 टिय पग चढाती चल ।
 विरह गीले-स्वर सजीले
 बिन्दु मे सागर समीले,

रोम धीरा पर पुलक के स्वर राजाती चग ।^{११}

भट्टजी ने पात्रो के व्यक्तित्व का सूक्ष्म मनोवैज्ञानिक विश्लेषण इन गीतों के माध्यम से किया है। जीवन की आशा-निराशा आदि आपके गीतों की विशेषता है। दाहर अपने पिता की भूल पर पश्चात्ताप करता हुआ गाता है—

“यह भूल अज्ञात का फल है, जो जीवन के तरु पर फूली
 वह सदा चुभी काँटा बनकर वे भूले आजीवन भूली
 उनकी न विपमता नष्ट हुई, उनकी सत्ता न विलीन हुई
 वे उभर-उभरकर चमकी है, वे फल देकर ही क्षीण हुई ।^{१२}”

यह गीत समयानुकूल है साथ ही पाठक वर्णनात्मक वातावरण की नीरसता का अनुभव करने से बच जाता है। इसी ‘प्रकार दाहर अथवा सिन्ध-पतन’ की परमार देश की पराजय के उपरान्त निराश होकर गाती है—

“दुःख स्वप्न अनिल से काँप रहे करण आशा के पथ हीन हुए
 स्मृति सुख का रो मन्थन करते सब साधन बिगड़े दीन हुए
 दुःख के तालों पर थिरक-थिरक जब सुख मदगाती लहर चली
 वह साधिन लहरो से हँसकर हा ! क्रमशः वही गई निगली
 किसने परिणामों में पाया संचित आशा का सिंघार
 मैं संसार विहार-स्थल पर निरख रही बारम्बार ।^{१३}”

१. ‘सुकिदूत’

२. ‘दाहर अथवा सिन्ध-पतन’, पृ० २६

३. वही, पृ० ६२

भट्टजी के नाटको में मन की त्रिविशता के गीत बहुत उच्च कोट के हैं। इन गीतों को वेदना-भीत की सजा भी दी जा सकती है। मत्स्यगन्धा नारी की सामाजिक स्थिति से परिचित है, वह सामाजिक बन्धन में भयभीत होती हुई भी मन की सुख-भावना से पराजित हो जाती है। निरन्तर जीवन के वशीभूत उसकी आकुल आत्मा तड़प उठती है—

“अपने को चीन्हती स्वधर्म को भी चीन्हती
नारी के स्वरूप सुख शोभा में छिपे हैं देव
सख्याहीन अभिशाप, सख्याहीन यातना।

×

×

×

अपयश अपलाप दोनों ही कन्धों पर जमे
जीवित ही नारी का मरण कर डालते
कैसे तोड़ बन्धनों को, जो अनादि काल से हैं
आज में अबन्ध हो चूँ वयो अविधेय पथ है।”^१

सुवितपथ की चन्द्रयैत्रा और दाहर की परमाल के गीतों में मनोदशा के अच्छे चित्र हैं। हृदय का यथाथं चित्र उनके गीतों में है। मत्स्यगन्धा के गीतों में मानसिक वेदना का निवास-स्थल है। राधा की विशाखा का प्राणधन उमें बन्धन में बानकर उनके प्राण गिये जाता है, त्रिविश हृदय का इतना भासिक चित्रण अन्यत्र नहीं मिलेगा।

भट्टजी के नाटकीय गीत पात्रों के चरित्र के प्रकाशक भी हैं। मगर-विजय की बहि में प्रातःहिसा, पङ्कज और प्रलय की अग्नि हैं। इन गीतों के द्वारा पात्रों का अन्तर्बन्ध का अच्छा चित्रण है। बहि का चरित्र एव उसके मन का सघर्ष निम्न गीत द्वारा स्पष्ट हो जाता है—

“गरल गरल पीपूष बनाकर अरिदल पर बरसाना होगा
म खजर हूँ, मुझे शत्रु का तिल-तिलकर तरसाना होगा

×

×

×

१. 'विश्वामित्र और दो नवनाट्य', पृ० ७४

खेल-खेल में मुझे मृत्यु का जीवन-रास रचाना होगा ।^{११}
 बर्हि का चरित्र कठोर, प्रताडित एवं ईर्ष्या और प्रतिशोध की अग्नि में जल
 रहा है, किन्तु विशालाक्षी आदि भावुक और सरलहृदया है । वह ममत्व की
 प्रतिमा है । बर्हि द्वारा पुत्र का हरण किये जाने के उपरान्त वह विक्षिप्त-सी
 हो जाती है, उसके प्रत्येक अंग-प्रत्यंग शिथिल है, एकाएक गाने लगती है—

“मैं उखड़ती हुई साँसों-सी उखड़कर जा रही हूँ ।

याद करने के लिए कुछ आस छोड़े जा रही हूँ ॥

उठ रही चिनगारियाँ इन आँसुओं के बादलों में ।

बीन कर टुकड़े व्यथा के प्राण तोड़े जा रही हूँ ।”^{१२}

उपर्युक्त पंक्तियों में माँ की ममता का प्रदर्शन भट्टजी ने अत्यन्त स्पष्ट
 एवं सरल शब्दों में व्यक्त किया है ।

भट्टजी के अधिकांश नाटकीय गीतों में विश्व-प्रेम, मानवता की पुकार,
 कोमल हृदय की अनुभूति और शान्ति का प्राधान्य है । कुछ गीतों में पात्रों के
 आहत हृदय की उदारता और व्यथा को अभिव्यक्त किया गया है । ‘दाहर अथवा
 सिन्ध-पतन’ में गुवराज जयशाह की क्षत-विक्षत अवस्था को देखकर जीवक का
 हृदय व्यथा से भर जाता है । वह गाता है—

“गीतों में स्वर भंग, हृदय में भय किसने भर डाला

भव्य-भक्ति में द्रोह, राग में निर्धियों की ज्वाला

×

×

×

सब कुछ छिपा नाश की तह में, दुःख क्यों टीस रहा है ।”^{१३}

सुखात्मक और दुखात्मक दोनों प्रकार की प्रभिव्यक्ति करनेवाले गीत भी भट्टजी
 के नाटकों में हैं । इनसे नाटकों में सवेदनात्मकता और भावप्रवग्गता की वृद्धि
 हुई है । कल्याण-प्रधान हानों के कारण रस-संचार में भी ये गीत सहायक हुए

१. ‘मगर-विजय’, पृ० २७

२. वही, पृ० ५२

३. ‘दाहर अथवा सिन्ध-पतन’, पृ० ३४

हे । विशाखाक्षी का निम्न गीत रस-संचार की दृष्टि से उत्कृष्ट है—

“शाशाश्रो का गुन अंधेरा बनकर अंशो मे आता है
फिर रोने के लिए हंसी का कोई यहाँ बुता लाता है ।

× × ×

क्षण भर भी न हाय वे सपने मधुर जागरण ही बन पाये
बुझा दिए भय से भ्रमा ने रनेह दीप सब जले जलाए ।”^१

वातावरण को प्रस्तुत करनेवाले गीत तो भट्टजी की मुख्य विशेषता है । भट्टजी के गीत युद्ध के वातावरण को विशेष रूप में चित्रित करते हैं । अनेक पात्र—परमात्मा, सूर्य, चन्द्रलेखा आदि पुष्प पात्र भी ऐसे हैं जो अपने राष्ट्रीय गीतों से ऐसे वातावरण की सृष्टि करते हैं जो युद्ध का संदेश और जनता को स्फूर्ति प्रदान करा है, जहाँ-जहाँ नृत्यगान के द्वारा विलासमय वातावरण प्रस्तुत किया गया है वहाँ गीतों ने उभ वातावरण को और भी रगीन बना दिया है । ‘शक-विजय’ नाटक में वरद के आगमन के स्वागत में सारे यौवय नर-नारी बालक-वृद्ध एकत्र होकर नृत्य कर रहे हैं । कुछ लोग नृत्य के साथ गा रहे हैं—

“छलक छलक चले,

सुरा भरे मधुर-मधुर चपक ढलक चले

× × ×

सुरा भरे मधुर मदिर चपक ढलक चले ।”^२

अन्य नृत्य-गीत यौवन और विलास मदिरा को विकीर्ण करते हैं । नाटक-कार ने सगीतात्मकता का पूर्णतः ध्यान रखा है ।

भट्टजी सरलता और स्पष्टता के समर्थक हैं अतः उनके नाटकों में विचारों की गहनता, अस्पष्टता का पूर्णतया अभाव है । इसीलिए उनके नाटकीय गीतों में गहनता और दार्शनिकता का प्राधान्य नहीं है । जहाँ कहीं दार्शनिकता को लेकर गीत लिखे गए हैं वहाँ वे एक प्रेरणा का ही काम करते हैं—विक्रमा-

१. ‘सगर-विजय’, पृ० ७७

२. ‘शक-विजय’, पृ० ११८

दित्य का गीत उसकी दार्शनिक प्रवृत्ति का योग है—

“निपा वषट्क मे उपा-काल की मद धापी उठ जागी
उन्मादनि सी दृष्टि तारिका गुरुतित तो छिप भागी ।”^१

यद्यपि विस्तार की दृष्टि में यह गीत बड़ा है, जाकि नाटकीयता की दृष्टि से उचित प्रतीत नहीं होता, फिर भी पात्र के मनोभावों को व्यक्त करने के कारण ही यह विस्तृत हो गया है।

भट्टजी के ऐतिहासिक नाटकों में कठोर राजनीति के दाव-पेचों को भी गीतों के माध्यम से व्यक्त किया गया है। विक्रमादित्य में रोगेश्वर राजनीति की सफलता का रहस्य उद्घाटन करता हुआ गाता है—

“अनोखा भेद-नीति-विस्तार

अस्त्र का व्यर्थ जहाँ व्यापार

मानव हृदयों में जगता है जब तृष्णा का दीप

उसी नीति की पूजा करके बनता रक भरीप ।”^२

श्रीर भी—उसी प्रकार चन्द्रलेखा विजय के लिए कर्तव्य भावना को व्यक्त करती हुई गाती है—

“बनो मागानी कपटी संग

अनथा अविजय हे प्रसंग

×

×

लक्ष्य भेद चिन्ता में झूठे बाहर सुन्दर रंग ।”^३

प्रकृति सम्बन्धी गीतों की श्रौर भी भट्टजी का झुकाव है किन्तु प्रत्यक्ष रूप से नहीं। मन की अभिव्यक्ति, अनुभूति की गहराई और जीवन को सन्देश-वाहक बन कर ही प्रकृति भट्टजी के गीतों में आई है। ‘विश्वामित्र और दो भाव नाट्य’—मत्स्यगधा और राधा में प्रकृति के सुन्दर चित्र गीतों के माध्यम

१. ‘विक्रमादित्य’, पृ० १६

२. वही, पृ० १५

३. वही, पृ० ३६

हैं। साधारण सामाजिक भी उनमें प्रभावित हो सकते हैं।

पात्रों के गहन सुख-दुःख की विभिन्न परिस्थितियों ने गीतों को जन्म दिया है जो समीतात्मकता से परिपूर्ण हैं। उनके गीत म आदि से अन्त तक एक ही भाव रहता है जो पूर्णतः स्पष्ट है। छायावादी युग के लेखक होने पर भी आपक नाटकीय गीतों में छायावाद की अस्पष्टता नहीं आने पाई है। गीतों में परि-व्याप्त प्रत्येक भाव का चित्रण सफलतापूर्वक अंकित हुआ है।

भट्टजी के गीतों ने ही उनके नाटकों को वास्तविक दृश्यकाव्य का रूप दिया है। अनेक दृश्य जो रंगमंच पर प्रदर्शित नहीं किए जा सकते, उनकी प्रतीति भट्टजी ने सवावों के साथ गीतों द्वारा भी कराई है। गीतों की खोली सरल, साक्ष्य और स्पष्ट होनी चाहिए। यह विशेषता भट्टजी के गीतों में पूर्णतया पाई जाती है। आपक गीतों की भाषा में दुःखता का पूर्णतया अभाव है। आपके गीतों की भाषा में प्रसाद गुण सर्वत्र विद्यमान है—

“जागो राजदुलारे

स्मय बिखरती, अचल हेरती,

खिला-खिला कलि हँसा-हँसा अलि

धीरे-धीरे मन्द समीरें

आती ऊपा ते मजूषा

गीतों के तव द्वारे

जागो राजदुलारे।”

कुमारसम्भव के गीत भाव-पूर्ण और मृदु हैं। राधा में नारद द्वारा गीत-गोविन्द के कुछ पद कहलवाये हैं जो मार्मिक और अवसरानुकूल हैं। मत्स्यगंधा के गीतों में क्षिप्रगति है, नाट्य छटा है—

“मदिर-मदिर जीवन उभार चल

मधुर-मधुर मेरे सिंगार पल।”

१. 'सुकिन्त', पृ० ७५-७६

२. 'शक विजय', पृ० ११८

में यौवन का मंदिर चित्र है। तीनों भावनाट्यों के गीतों में भावोद्रेक की अधिकता है, भाषा की माधुरी है।

भावानुकूल भाषा के द्वारा गीतों को प्रभावशाली रूप दिया गया है। राष्ट्रीय और देश भक्तिप्रधान गीतों की भाषा में श्रोज गुण है तो प्रेम और विरह-मिलन के गीतों में माधुर्य। कुछ गीतों में ध्वनि-साम्य और शब्द-साम्य का चमत्कार दर्शनीय है—

“छलक-छलककर, ललक-ललककर”^१

और भी—“शत-शत उद्गार, शत-शत हा हा फार”—में तो चित्रोपमता का भी समावेश हुआ है। संगीतात्मकता के लिए शब्द-चयन के साथ लय, मुर, ताल तथा राग-रागिनी का ध्यान भी आवश्यक है। भट्टजी के नाटकों को संगीतात्मकता की दृष्टि से हम सफल कह सकते हैं। यथा—

“सजा कर सुख-स्वप्नों का साज।

भेदगी प्रियतम से जीभर बुझा निरह विष याज
मद के मधुर भक्तोरो से धीमे सहर म भरके
सौन्दर्य की सागरिका में न्हावे सुख, प्रियवर के
वायु विलोडित जल बुद-बुद पर नाचूँ उन्हे रिभाऊँ
मधुर कुन्द मकरन्द सार से प्रियतम को निहूलाऊँ”^२

श्रुततः भट्टजी के गीत विविधता लिए हुये हे और वातावतण को गति-प्रदान करने में सहायक है। उनके गीतों का सम्बन्ध वीर, शृ गार, करण और शान्त तथा वास्तव्य व प्रकृति-चित्रण से रहा है। उनके नाटकीय गीतों में भावना और विचार का अद्भुत सामंजस्य है। सक्षिप्तता, सहजता, मरलता और प्रवहमानता आदि उनके गीतों की प्रमुख विशेषताएँ हैं। भट्टजी के गीत शिल्प विधि की दृष्टि से भी सफल कहे जा सकते हैं। उन्होंने तुक-निर्वाह का उचित ध्यान रखा है। उनके नाटकीय गीत पात्रों की अनुभूतियों से पूर्णतः समृद्ध रहे

१. ‘सुचिदूत’, पृ० ७६

२. ‘विक्रमादित्य’, पृ० २३

है। व्यर्थ का वाग्विस्तार का उनमें पूर्णरूपेण अभाव है।

यद्यपि भट्टजी सफल गीतकार है; तथापि वे सर्वथा निर्दोष नहीं कहे जा सकते—

१. अनेक गीतों का आकार आवश्यकता से अधिक बड़ा है।

२. अनेक गीतों में पुनरावृत्ति का दोष भी आ गया है।

३. आरम्भिक नाटकों में गीतों की सख्या का समुचित ध्यान नहीं रखा है।

४. आरम्भिक नाटकों में एक-एक दृश्य में ही दो-तीन गीत आ गये हैं।

५. अनेक स्थलों पर सयुक्ताक्षरों की भरमार है जिसके परिणामस्वरूप नाटकोचित प्रासादिकता और माधुर्य को आघात पहुँचा है।

आरम्भिक नाटकों के गीतों का आकार आवश्यकता से अधिक विस्तृत हो गया है। विक्रमादित्य में सोमेश्वर और विक्रमादित्य द्वारा गाए हुए गीत अत्यन्त विस्तृत हो गये हैं। सगर-विजय में गीतों की सख्या यद्यपि कम है, किन्तु आकार की दृष्टि से वे बहुत बड़े हैं जिसके कारण नाटकीयता में बाधा पड़ती है। कई गीतों में पुनरावृत्ति का दोष आ गया है। यदि नाटककार पुनरावृत्ति को बचा सकता तो गीत लघु आकार का होकर अधिक प्रभाव डालता, किन्तु अब गीत इतना प्रभावशाली नहीं हो पाया।

अपने आरम्भिक नाटकों में भट्टजी ने पर्याप्त सख्या में गीत रखे हैं, किन्तु धीरे-धीरे कम करने की प्रवृत्ति आती गई है। विक्रमादित्य में १० गाने हैं और दाहर अथवा सिन्ध-पतन में १३ पद्य और गीत हैं। विक्रमादित्य में सोमेश्वर, विक्रमादित्य, चन्द्रलेखा, चन्द्रकेतु और दाहर में दाहर, परमाल, समुद्र, मधुआ, देवकी, सूर्य-देवी, ज्ञानबुद्ध, जयशाह सभी को गाने का योग है। कुछ गीत केवल पद्य रूप में ही हैं। यथा—

“यह भूल अज्ञात का फल है, जो अक्सर के तर पर फूली
वह सदा चुभी काँटा बनकर, वे भूलें आजीवन भूली।”^१

१. 'दाहर अथवा सिन्ध-पतन', पृ० २६

दाहर के पहले अंक के दूसरे दृश्य के अष्ट में दाहर दो पृष्ठों का स्वगत-भाषण करके उपर्युक्त पद्य बोलता है। सगर-विजय में यह प्रवृत्ति (गीतों की संख्या) कम हो गई है—केवल चार गीत हैं। मुक्तिपथ में सात गीत हैं, जो अधिक नहीं कहे जा सकते। शक-विजय में दो ही गीत रह गये हैं। गीत-योजना की दृष्टि से कमला श्रेष्ठ नाटक है। अन्त में केवल एक गीत दिया गया है, जो वातावरण और सगीतात्मकता की दृष्टि से बहुत अच्छा है।

कमला में भट्टजी ने अस्वाभाविकता और उद्देश्यहीनता को अनुभव किया और अन्त में केवल एक गीत रखा। वह गीत—सगीत, वातावरण, भाषा की स्वच्छता, राग की तन्मयता से पूर्ण है। उदाहरणतया—

चल तू अपनी राह पथिक चल, तुझको विजय-पराजय से क्या

भँवर उठ रहे सागर में

मेघ घुमडते हैं अम्बर में

अधी श्री' तूफान डगर में

तुझको तो केवल चलना है, चलना ही है फिर हो भय क्या।¹¹

भट्टजी ने अनेक स्थानों पर पात्रों से जल्दी-जल्दी गीत गवाए हैं। कहीं-कहीं प्रथम दृश्य का आरम्भ और अन्त गीतों द्वारा ही होता है। विक्रमादित्य में पहले अंक के दूसरे दृश्य में सोमेश्वर डेढ़ पृष्ठ का स्वगत-भाषण करके एक गीत गाता है, और दृश्य के अन्त में भी अकेला रह जाने पर एक और गीत अलाप देता है। विक्रमादित्य का तीसरा दृश्य भी विक्रमादित्य के गीत से आरम्भ होता है, और कुछ स्वगत-भाषण करने के उपरान्त वही एक गीत पुनः गा देता है, परन्तु दूसरे अंक में चन्द्रलेखा का गीत—चरित्र, पात्र, स्थिति और अनुरोध की बहुत बड़ी माँग पूरी करता है। बार-बार गीतों के आने के फल-स्वरूप नाटकीयता में बाधा पड़ती है, और साथ ही कथानक की गतिशीलता में भी बाधा पड़ती है।

कहीं-कहीं संयुक्ताक्षरों ने भी गीतों का माधुर्य बिगाड़ दिया है। पंक्ति के

आरम्भ में समय, स्मृति, क्षितिज और विह्वल, गिरिचिन्तता, स्वप्न, मत्त आदि शब्द और—

१. तजता ग्रीष्माकुल समुच्छ्वास

२. विश्व में स्वार्थ-सिद्धि सद्भाव

आदि अनेक पक्षियां लय इत्यादि में विघ्न उत्पन्न करती है ।

अतः उपर्युक्त विवेचन के आधार पर संक्षेप में कहा जा सकता है कि भट्टजी ने अपने नाटको में उचित स्थल पर उचित गीतों का समावेश किया है । स्थल और संगति के आधार पर साभिप्राय है । भट्टजी ने सगीतात्मकता और स्थिति का पूरा-पूरा ध्यान रखा है । भट्टजी के गीत पात्रों के आन्तरिक एवं बाह्य दोनों ही व्यक्तित्व को स्पष्ट करते हैं और कहीं-कहीं कथा में अपूर्व संयोग देते हैं । वातावरण का चित्र भी इन्हीं गीतों के द्वारा चित्रित किया गया है । इस प्रकार नाटकीयता की दृष्टि से भट्टजी के गीत अत्यन्त सफल हुए हैं ।

प्रस्तुत अध्याय का सार

नाटक में गीतों का ऐतिहासिक, मनोवैज्ञानिक और शास्त्रीय दृष्टि से अत्यधिक महत्व है । कवि-हृदय होने के कारण भट्टजी गीतों के अतिरिक्त से नहीं बच सके हैं । परन्तु प्रसादजी की भाँति भट्टजी के गीत अपनी रवतन्त्र सत्ता नहीं रखते हैं । भावों में सारल्य और भाषा तथा कथानक को राजीयता प्रदान करनेवाले भट्टजी के गीत अनायास ही प्रसादजी के नाटकीय गीतों से अधिक नाटकीय हैं । भट्टजी के गीत—नाटकों की कथावस्तु, चरित्र-चित्रण, वातावरण में ऐसे सम्बद्ध हैं कि वे पूर्णरूप से नाटक में ही मिल गए हैं । गीतों में सरल भाषा का प्रयोग हुआ है । भाषा की जटिलता ने कहीं भी उनकी गति में बाधा नहीं डाली है । पात्रों के तीव्र दुःख-सुख की विभिन्न परिस्थितियों ने गीतों की सृष्टि की है । भट्टजी ने गीतों को यथास्थान व परिस्थिति के अनुकूल रखा है, जो कथा को गतिशील बनाने में सहायक है । सुख-दुःखात्कम भावों की अभिव्यक्ति के लिए ही उन्होंने गीतों की सर्जना की है ।

वर्ण्य-विषय की दृष्टि से भट्टजी के नाटकों को निम्न वर्गों में विभक्त किया जा सकता है—

१. राष्ट्रप्रेम या देशभक्ति-सम्बन्धी गीत
२. एकता के प्रचारक गीत
३. विरह-गीत
४. मिलन-गीत
५. प्रणयसूत्रक-गीत
६. प्रयाण-गीत
७. मन की विवशता के द्योतक
८. वरिष्ठ के प्रकाशक
९. राजनीति सम्बन्धी
१०. दार्शनिक और प्रकृति सम्बन्धी ।

संक्षेप में कह सकते हैं कि भट्टजी ने नाटकों में गीतों का समावेश उचित स्थान पर किया है । भट्टजी के गीत पात्रों के बाह्य व आन्तरिक संघर्ष को व्यक्त करते हैं । यद्यपि भट्टजी सफल गीतकार कहे जा सकते हैं, फिर भी गीतों में कुछ त्रुटियाँ अवश्य हैं कि वे कहीं-कहीं पर आवश्यकता से अधिक बढ़े हो गए हैं । आरम्भिक नाटकों में अधिक गीत आ गए हैं, जो कथा की गति में बाधक होते हैं ।

अन्त में कहा जा सकता है कि भट्टजी के नाटकों में गीतों का समावेश उचित रूप से हुआ है ।

६ | हिन्दी नाटक का विकास

हिन्दी साहित्य में नाटकों का विकास गद्य-साहित्य के कहानी उपान्यास, निबन्ध आदि अन्य रूपों के साथ आधुनिक-काल में ही हुआ। सस्कृत साहित्य में नाटकों का विकास बहुत प्राचीन काल में ही हुआ था। भास, कालिदास, भवभूति आदि नाटककारों ने सस्कृत में अनुपम, कलापूर्ण नाटकों की रचना द्वारा नाटकीय क्षेत्र की समृद्धि की। नाटकों की विकास-परम्परा हिन्दी को पैतृक सम्पत्ति के रूप में सस्कृत से ही प्राप्त हुई, किन्तु अनेक कारणों से हिन्दी में नाटकों का समुचित विकास भारतेन्दु-काल से पूर्व न हो सका। भारतेन्दु से पूर्व हिन्दी में जिन नाटकों की रचना हुई, उनका नाट्यकला की दृष्टि से अधिक महत्व नहीं है। इन प्राचीन नाटकों में प्राणचन्द चौहान का 'रामायण महानाटक', हृदयराम का 'हनुमन्नाटक', बनारसीदास का 'समयसार नाटक', देवकवि का 'देवमाया प्रपञ्च नाटक' और महाराज विश्वनाथसिंह का 'आनन्द रघुनन्दन नाटक' उल्लेखनीय हैं। इन प्राचीन नाटकों में नाटकीय नियमों का पालन नहीं के बराबर है। इस प्रकार कतिपय नाटकों के अस्तित्व में भी भारतेन्दु से पूर्व का नाटकीय क्षेत्र प्रायः सूना ही दिखाई देता है। भारतेन्दु के पिता गिरधरदास द्वारा रचित 'नहुष' नाटक हिन्दी का पहला नाटक माना जाता है, इसकी रचना सन् १८५६ में हुई। कुछ विद्वान् महाराज विश्वनाथ द्वारा रचित 'आनन्द रघुनन्दन' को हिन्दी का प्रथम नाटक स्वीकार करते हैं, इसकी रचना सन् १८५० के लगभग मानी जाती है। इन दोनों नाटकों के नाटकीय नियमों का पालन अपेक्षाकृत अच्छा हुआ है। इन दोनों नाटकों में ब्रजभाषा को ही स्थान मिला है। सन् १८६३ में राजा लक्ष्मणसिंह ने कालिदास के 'शकुन्तला नाटक' का हिन्दी में अनुवाद किया। मौलिक रचना न होने पर भी राजा लक्ष्मणसिंह के शकुन्तला नाटक ने भावी लेखकों का ध्यान

उत्कृष्ट नाटकों की रचना की ओर प्राकृष्ट करने में पर्याप्त सफलता पाई । राजा लक्ष्मणसिंह ने मूल भावों की रक्षा का यथेष्ट प्रयत्न करते हुए सरस, कोमल और परिष्कृत भाषा में यह अनुवाद प्रस्तुत किया ।

वस्तुतः हिंदी नाटकों का समुचित विकास भारतेन्दु के साहित्य-क्षेत्र में आने के अनन्तर ही हुआ । भारतेन्दु का समय राष्ट्रीय जागरण का उपाकाल था । उन्होंने जन-जीवन में नवचेतना के संचार के निमित्त नाटकों को एक शक्तिशाली माध्यम के रूप में अपनाया । तत्कालीन सामाजिक तथा धार्मिक अन्ध-विश्वासों, रूढ़ियों, कुरीतियों तथा राजनीतिक शोषण के विरुद्ध और अपने राष्ट्रीय गौरव के प्रति सजग चेतना उत्पन्न करने के लिए भारतेन्दु तथा उनके समकालीन साहित्यकारों ने जन-जीवन का यथार्थ चित्र जनता की आँखों के सामने प्रस्तुत करने के लिए नाटकों की रचना तथा रंगमंच पर उनके अभिनय की व्यवस्था की ओर ध्यान दिया । भारतेन्दु ने कुल चौदह नाटकों की रचना की जिनमें कुछ तो बगला, संस्कृत और प्राकृत से अनूदित हैं और शेष मौलिक । विद्यामुत्तर का बगला से, मुद्राराक्षस का संस्कृत से और कूर्-मंजरी का प्राकृत से अनुवाद किया गया है । मौलिक नाटकों में सत्य हरिश्चन्द्र, चन्द्रावली, नीलदेवी, भारत-दुर्दशा, वैदिकी हिंसा हिंसा न भवति, अन्धेर नगरी, विपश्य विषमौषधम्, भारत-जननी आदि प्रमुख हैं । लेखक ने युग की नवीन विचार-धाराओं तथा समस्याओं को इनमें पर्याप्त स्थान दिया है । इन नाटकों में देश और समाज की तत्कालीन दशा के यथार्थ चित्र अंकित किए गये हैं । देश-प्रेम, स्त्री-शिक्षा, धार्मिक तथा सामाजिक कुप्रथाओं से सम्बन्धित विविध विषयों को लेकर भारतेन्दु ने अपने नाटकों की रचना की है । देशभक्ति और समाज-सुधार के अतिरिक्त भारतेन्दु ने पौराणिक और ऐतिहासिक विषयों को लेकर भी नाटकों की रचना की । सत्य हरिश्चन्द्र एक पौराणिक नाटक है और नीलदेवी का कथानक ऐतिहासिक आधार को लिये हुए है । भारत-दुर्दशा और अन्धेर नगरी में तत्कालीन राजनीतिक दशा के चित्रण के साथ-साथ जाति वर्गगत भेदभाव, बाल-विवाह, बहु-विवाह-विरोध, बहु-देवोपासना आदि सामाजिक तथा धार्मिक कुप्रथाओं के भी सजीव चित्र अंकित किए गए हैं ।

ब्रह्मावली नाटिका में भारतेन्दु के हृदय की कृष्ण-भक्ति की सुन्दर अभिव्यक्ति हुई है। शृङ्गार और भक्ति का सुन्दर समिश्रण इस नाटिका में दृष्टिगत होता है। वैदिकी हिंसा में मांस-भक्षियों पर तथा अन्नोर नगरी में आधुनिक नरेशों के राजनीतिक जीवन पर चुभता हुआ व्यंग्य किया गया है।

भारतेन्दु ने अपने नाटको में मुख्यतया संस्कृत-नाटको की शैली का ही अनुसरण किया है। संस्कृत के नाटको का प्रारम्भ 'नान्दीपाठ' से और अन्त 'भरत-वाक्य' से होता था। भारतेन्दु ने अपने प्रारम्भिक नाटको में नान्दी और भरत वाक्य दोनों को स्थान दिया है। कुल नाटकों में अक्रान्तार और विष्कम्भक की योजना भी की गई है। संस्कृत के नाटको का-सा स्वगत भाषण और काव्यात्मक वातावरण भी भारतेन्दु के नाटको में उपलब्ध होता है। इस प्रकार नाटको की परम्परागत शैली को अपनाते हुए भी भारतेन्दु अपने समय के एक सजग कलाकार के रूप में हमारे सामने आते हैं। उनके नाटक युगचेतना से पूर्णतया अनुप्राणित हैं। देश की आशा-आकाशाओं एवं विविध सामाजिक समस्याओं को उन्होंने अच्छी तरह मुखरित किया है। उनके समय में पारसी कम्पनियों विद्युद् व्यवसायिक दृष्टिकोण से आदर्शहीन नाटकों का अभिनय करके जनता के हृदय में असांस्कृतिक कुचर्चा बढ़ा रही थी। भारतेन्दु, पारसी कम्पनियों की इस प्रवृत्ति के दुरे परिणाम के प्रति जागरूक थे। इसलिए उन्होंने अपने नाटको की रचना द्वारा जनता की रुचि परिष्कार करने का भी प्रयत्न किया। नाट्यकला की दृष्टि से भारतेन्दु के नाटको में अनेक त्रुटियाँ भी विद्यमान हैं, किन्तु नाटकों के विकास की प्रारम्भिक परिस्थितियों में इन त्रुटियों की उपेक्षा की जा सकती है। तत्कालीन सामाजिक एवं राजनीतिक जागरण में उनके नाटको ने महत्वपूर्ण योग दिया है। भारतेन्दु ने केवल नाटक रचना ही नहीं की अपितु नाटकों को रंगमंच पर लाने का भी प्रयास प्रयत्न किया है। भारतेन्दु-नाटक-मण्डली की स्थापना द्वारा नाटको के अभिनय की व्यवस्था करके हिन्दी नाटकों को लोकप्रिय बनाने में उन्होंने पर्याप्त सफलता प्राप्त की।

भारतेन्दु के समय में अन्ध लेखकों ने भी हिन्दी में नाटक रचना की ओर ध्यान दिया। भारतेन्दु ने जिन विषयों को लेकर नाटक लिखना आरम्भ किया।

था, उन सभी विषयों पर उम काल के लेखकों ने नाटक लिखने का प्रयत्न किया। पौराणिक, सामाजिक, ऐतिहासिक और राजनीतिक आदि सभी प्रकार के नाटक इस युग में लिखे गये। भारतेन्दु के समकालीन नाटककारों में श्रीनिवासदास, देवकीनन्दन त्रिपाठी, कालीनाथ खत्री, राधाकृष्णदास, बालकृष्ण भट्ट, अम्बिकादत्त व्यास, राधाचरण गोस्वामी, बदरीनारायण चौधरी 'प्रेमघन', प्रतापनारायण मिश्र आदि उल्लेखनीय हैं। श्रीनिवासदास ने तप्ता-संवरण, प्रह्लाद चरित्र, रणधीर, प्रेममोहिनी और सयोगिता-स्वयंवर की रचना की। देवकीनन्दन त्रिपाठी के सीताहरण, रुक्मिणीहरण, रामलीला, कस-वध जैसे पौराणिक नाटक प्रसिद्ध हैं। कालीनाथ खत्री ने ऐतिहासिक कथानक को लेकर सिन्धुदेश की राजकुमारियों और लवजी का स्वप्न जैसे नाटकों और सामाजिक विषयों को लेकर बाल-विधवा-सन्तान और विधवा-विवाह जैसे नाटकों की रचना की। राधाकृष्णदास ने दुखिनीबाला, पद्मावती और महाराणा प्रताप नाटक लिखे। बालकृष्ण भट्ट के बाल-विवाह और चन्द्रसेन तथा अम्बिकादत्त व्यास के गो-सकट और भारत-सौभाग्य नाटक विशेष महत्त्व रखते हैं। राधाचरण गोस्वामी ने सुदामा, सती चन्द्रावली, अमरसिंह राठौर आदि नाटक लिखे। बदरीनारायण चौधरी 'प्रेमघन' के प्रयाग रामगमन, भरत-सौभाग्य और वीरागना-रहस्य ये तीन नाटक प्रसिद्ध हैं। प्रतापनारायण मिश्र ने संगीत-शाकुन्तल, भारत-दुर्दशा और कलि-कौतुक आदि नाटकों की रचना की। इस प्रकार भारतेन्दु-काल में अनेक नाटकों की रचना हुई, पर उनमें कला का उत्कृष्ट रूप दृष्टिगोचर नहीं होता। इन नाटकों के अस्तित्व में भी भारतेन्दु-काल में उच्चकोटि के नाटकों की कमी बनी ही रही। इन नाटकों में अनेक दोष विद्यमान हैं। इनकी भाषा अधिक परिष्कृत और प्रौढ़ नहीं है। कतिपय लेखकों ने ब्रजभाषा के शब्दों और ग्रामीण प्रयोगों को भी अपने नाटकों में स्थान दिया है। अनेक नाटकों में कथावस्तु के विकास में स्वाभाविकता नहीं दिखाई देती है। चरित्र-चित्रण की ओर भी इस काल के लेखकों का ध्यान कम गया है। विविध पात्रों के व्यक्तित्व को उभारने में वे सफल नहीं हुए हैं। काव्यतत्त्व की प्रचुरता इस काल के प्रायः सभी नाटकों में

पाई जाती है। इस प्रकार भारतेन्दु काल के नाटकों में अनेक त्रुटियाँ पाई जाती हैं, पर उनके अस्तित्व में इन सभी नाटकों का ऐतिहासिक महत्त्व अस्वीकार नहीं किया जा सकता।

भारतेन्दु काल के अनन्तर मौलिक नाटकों की रचना कुछ समय तक अधिक बल न पकड़ सकी। मौलिक नाटक लिखने की ओर बहुत कम लेखकों का ध्यान गया। कुछ लेखकों ने संस्कृत, बंगला आदि से नाटकों का अनुवाद करना उचित समझा। राजा लक्ष्मणसिंह पहले ही संस्कृत के शकुन्तला नाटक का सुन्दर अनुवाद कर चुके थे। अब लाला सीताराम बी० ए० ने मृच्छकटिक तथा कविरदन सत्यनारायण ने मालती-माधव और उत्तर-रामचरित का अनुवाद प्रस्तुत किया। श्री रामकृष्ण वर्मा ने बंगला के वीर-नारी, कृष्णाकुमारी और पद्मावती जैसे नाटकों का अनुवाद किया। तदनन्तर बंगला के अनेक उच्चकोटि के नाटकों का अनुवाद करके हिन्दी नाटक-साहित्य को समृद्ध करने का सबसे अधिक श्रेय रूपनारायण पाण्डेय को है। उन्होंने बंगला के प्रायः सभी प्रमुख नाटककारों के नाटकों के अनुवाद प्रस्तुत किए। इन अनूदित नाटकों में द्विजेन्द्रलाल राय के नाटक अधिक लोकप्रिय सिद्ध हुए। अंग्रेजी नाटकों के अनुवाद की ओर भी कुछ लेखकों ने ध्यान दिया। शेक्सपियर के नाटकों के अनुवाद पुरोहित गोपीनाथ तथा मथुराप्रसाद चौधरी ने प्रस्तुत किए। इन अनूदित नाटकों की धारा के साथ-साथ पारसी नाटक कम्पनियों के लिए लिखे गये नाटकों की धारा भी उस समय में प्रवाहित हुई। नारायण प्रसाद 'बेताब', राधेश्याम 'कथावाचक' और हरिकृष्ण 'जौहर' ऐसे नाटक लिखनेवालों में प्रमुख हैं। इन नाटककारों ने विभिन्न कम्पनियों की माँग के अनुरूप अनेक पौराणिक, ऐतिहासिक एवं प्रेमप्रधान काल्पनिक नाटक लिखे किन्तु साहित्यिक दृष्टि से इन नाटकों का कोई महत्त्व नहीं है। राधेश्याम 'कथावाचक' के 'वीर अभिमन्यु' जैसे कतिपय नाटकों को छोड़कर इस धारा के प्रायः सभी नाटक जनता की कुरखि एवं वासन्यात्मक प्रवृत्ति को उत्तेजित करने में सहायक सिद्ध होते हैं। उच्चकोटि के साहित्यिक नाटकों में उनकी स्थान नहीं दिया जा सकता। भारतेन्दु-युग के पश्चात् कुछ वर्षों तक अनूदित

नाटकों तथा पारसी कम्पनियों की दूषित मनोवृत्ति के अनुकूल मनोरंजन-प्रधान नाटकों की धूम मची रही। उच्चकोटि के साहित्यिक नाटकों का समुचित विकास इस काल में सम्भव न हुआ। इस काल के नाटककारों में केवल बदरीनाथ भट्ट ही ऐसे नाटककार हैं, जिनके नाटक उत्कृष्ट नाटकों में स्थान पा सकते हैं। भट्टजी के ब्रुवन्दहन, चन्द्रगुप्त, तुलसीदास और दुर्गावती, ये चार नाटक प्रसिद्ध हैं। कथानक के विकास, कथोपकथन की सजीवता, चरित्र-चित्रण की स्वाभाविकता और रंगमंच की उपयोगिता की दृष्टि से भट्टजी के नाटक पूर्णतया सफल कहे जा सकते हैं। उनमें नाटक-कला का सुन्दर रूप वर्तमान है।

भारतेन्दु के पश्चात् हिन्दी-नाटकों का पुनरुत्थान जयशंकर प्रसाद की लेखनी से हुआ। भारतेन्दु काल हिन्दी-नाटकों का शैशव काल था, किन्तु प्रसादजी का समय उनका यौवन-काल सिद्ध हुआ। प्रसाद ने राज्यश्री, अजातशत्रु, जनमेजय का नाग-यज्ञ, स्कन्दगुप्त, चन्द्रगुप्त आदि ऐतिहासिक नाटकों की रचना द्वारा नाटकों के स्तर को ऊपर उठाने में पर्याप्त सफलता प्राप्त की। प्रसादजी भारतीय-संस्कृति और सभ्यता के परम उपासक थे। उन्होंने अपने नाटकों के कथानक भारतीय इतिहास के स्वर्णमय अतीत से लिये हैं। भारतीय इतिहास के अन्तस में प्रवेश करके प्रसादजी ने भारतीय-संस्कृति की विभूतियों पर परमोज्ज्वल प्रकाश डाला है। उन्होंने अपनी अन्वेषिणी प्रतिभा और भावुकतामयी कल्पना द्वारा महाभारत-काल से लेकर हर्षवर्द्धन तक के इतिहास के धुंधले पृष्ठों पर प्रकाश डालते हुए इस युग में बिखरी हुई भारतीय-संस्कृति के हृदयग्राही सजीव चित्र अंकित किए हैं। उनके नाटकों में इतिहास और कल्पना का सुन्दर सामंजस्य वर्तमान है। उनमें ऐतिहासिक तत्त्वों की रक्षा भलीभाँति हुई है। इतिहास की विशुद्ध कड़ियों को जोड़ने के लिए प्रसादजी ने कल्पना का भी प्रयोग किया है और यत्र-तत्र कल्पित पात्रों एवं घटनाओं को भी अपने नाटकों में स्थान दिया है, पर इन कल्पित पात्रों तथा घटनाओं की योजना से ऐतिहासिक तत्त्वों को कहीं भी आघात नहीं पहुँचने पाया है। प्रसादजी के नाटकों के कथानक अजोषपूर्ण हैं और नाटकीय वेग को लिए हुए हैं। चरित्र-चित्रण

स्वाभाविक और मनोवैज्ञानिक है; विशेषकर स्त्री पात्रों के चरित्रानाम में उनको आशातीत सफलता मिली है। उनके पात्रों के चरित्र में अन्तर्द्वन्द्व की अभिव्यक्ति सुन्दर ढंग से हुई है। अपने पात्रों के हृदय का मन्थन करके प्रसादजी ने उनकी विविध मनोदशाओं की व्यञ्जना मनोवैज्ञानिक ढंग से की है। भावपूर्ण गीतों का प्रयोग उन्होंने समय और परिस्थिति के अनुसार सतत (पूर्वक) किया है। उनका नाटको में प्राचीन भारतीय शैली और नवीन पाश्चात्य शैली का सुन्दर समन्वय दिखाई देता है। उनके नाटको का आरम्भ पाश्चात्य प्रणाली के अनुसार सर्षप से हुआ है, किन्तु उनका अन्त भारतीय परिपाटी के अनुसार शान्ति में दिखाया गया है। भारतीय नाट्यकला के अनुसार प्रसाद के नाटको में रस को प्रमुख स्थान मिला है, किन्तु साथ ही उसमें पाश्चात्य नाटको की तरह चरित्र-चित्रण और अन्तर्द्वन्द्व को भी पर्याप्त मात्रा में स्थान मिला है। प्रसादजी मूलतः कवि और दार्शनिक हैं। इसलिए उनके नाटकों में भी कवित्व और दार्शनिकता का प्रचुर परिमाण में समावेश दृष्टिगत होता है। पात्रों के गंवादाँ तथा स्वगत-भाषणों में यत्र-तत्र दार्शनिकता और कवित्व की गहरी छाप दिखाई देती है। उनके नाटक आदर्श प्रेम और सौन्दर्य की भावना से ओत-प्रोत हैं। उन्होंने सौन्दर्य और प्रेम के जो चित्र अंकित किए हैं, वे मादक एवं वासनामय नहीं; अपितु पावन, गम्भीर और त्यागपूर्ण हैं। उनके नाटको में शृंगार और वीर में सुन्दर सामंजस्य दिखाई देता है। उनमें वीरता, प्रेम से प्रेरणा पाकर मनोरम रूप धारण कर लेती है, प्रसाद के नाटकों का अभिनय सरलता से नहीं किया जा सकता। भाषा-शैली की दुरुहता, घटना-विरतार लम्बे, दार्शनिक विचार, भाषण विस्तृत और जटिल दृश्यों की अवतारणा, रंगगत कथनों की अनुपयुक्तता आदि अनेक बाते उनके नाटको की अभिनेयता में बाधक सिद्ध होती हैं। वस्तुतः प्रसाद ने अपने नाटको की रचना साधारण दर्शकों और साधारण रंगमंच की आवश्यकताओं को ध्यान में रखकर नहीं की है, अपितु परिष्कृत रुचि-सम्पन्न शिक्षित दर्शकों को समक्ष धिकसित रंगमंच पर उनका अभिनय सफलता के साथ किया जा सकता है। इस प्रकार प्रसादजी के नाटको में नाट्यकला का निखरा हुआ रूप देखने को मिलता है।

हिन्दी नाटको के इतिहास में उनके नाटको का महत्वपूर्ण स्थान है।

प्रसाद के पश्चात् हिन्दी में नाटको की रचना निरन्तर होती रही। उनके समकालीन तथा परवर्ती अनेक नाटककारों ने अपनी कृतियों द्वारा हिन्दी नाटक-साहित्य को समृद्ध बनाने में योग दिया। ऐतिहासिक, पौराणिक तथा सामाजिक कथानकों को लेकर हिन्दी में अनेक नाटको की सृष्टि हुई। प्रसाद के पश्चात् ऐतिहासिक नाटककारों में हरिकृष्ण 'प्रेमी' का प्रमुख स्थान है। उन्होंने रक्षावन्धन, गिवसाधना, प्रतिशोध, आहुति, स्वप्नभंग, विषपान आदि उच्चकोटि के ऐतिहासिक नाटक लिखे हैं। पाताल-विजय उनका पौराणिक नाटक है और वन्धन तथा छाया ये दो सामाजिक हैं। प्रेमीजी ने भारतीय इतिहास के मुस्लिम-युग को अपने ऐतिहासिक नाटको का विषय बनाया है। उनके नाटक हिन्दू-मुस्लिम एकता का संदेश देते हैं। प्रेमीजी के नाटको में साहित्यिकता और रंगमंच का सुन्दर सामंजस्य दिखाई देता है। उनके प्रायः सभी नाटक संस्कृत की नाट्य-परम्परा से मुक्त हैं। प्रस्तावना, नान्दीपाठ और भरत-वाक्य का उनमें अभाव है। उनकी वस्तु-योजना पाश्चात्य नाट्यकला के अनुसार अक्रो और दृश्यों में हुई है। दृश्यविधान में रंगमंच की आवश्यकताओं का पूरा ध्यान रखा गया है। अक्रो और दृश्यों की योजना में घटना-कार्य और प्रभाव की एकता का निर्वाह सुन्दर ढंग से हुआ है। स्वगत-कथन का प्रयोग उनके नाटको में अत्यन्त कम मात्रा में हुआ है और उनमें अस्वाभाविकता नहीं आने पाई है। चरित्र चित्रण में प्रसादजी की तरह पात्रों के आन्तरिक भावों तथा अन्तर्बन्ध के विश्लेषण की ओर प्रेमीजी का ध्यान नहीं गया है, परन्तु पात्रों की व्यक्तिगत विशेषताओं की अभिव्यक्ति में उनको अच्छी सफलता मिली है। उनके नाटको की भाषा सजीव, प्रवाहमयी और प्रसंगानुकूल है। मुहावरों का सुन्दर और स्वाभाविक प्रयोग उनके नाटको में पाया जाता है। सवारी में सजीवता और नाटकीय वेग विद्यमान है।

हिन्दी के आधुनिक नाटककारों में गोविन्दवल्लभ पन्त, लक्ष्मीनारायण मिश्र, उदयशंकर भट्ट, सेठ गोविन्ददास और उपेन्द्रनाथ 'अरक' को विशेष उपाति प्राप्त हुई। पन्त ने ऐतिहासिक, पौराणिक और सामाजिक तीनों प्रकार के

नाटक लिखे है। राजभुक्त और अन्तःपुर का छिद्र ऐतिहासिक नाटक है। वरमाला और ययाति की गणना पौराणिक नाटकों में की जाती है। अगूर की बेटी पतञ्जी का सामाजिक नाटक है। उनके नाटकों में भी भारतीय और पाश्चात्य कला का सामंजस्य प्रस्तुत किया गया है। पतञ्जी के ऐतिहासिक और पौराणिक नाटकों पर संस्कृत नाट्यकला का विशेष प्रभाव पड़ा है, किन्तु सामाजिक नाटक पाश्चात्य नाट्यकला से अधिक प्रभावित है। उनके अधिकांश नाटकों में संस्कृत के नाटकों की भाँति नान्दीपाठ, भरत-वाक्य और स्वगत-कथन को स्थान दिया गया है। कथावस्तु की योजना उनके प्रायः सभी नाटकों में पाश्चात्य शैली के अनुसार हुई है; पर चरित्र-चित्रण में अन्तर्द्वन्द्व का प्रायः अभाव ही दिखाई देता है। उनके नाटकों में रसमंचोपयोगिता अधिक है। पतञ्जी की कला में सरलता और स्वाभाविकता वर्तमान है। उनके नाटकों में दर्शकों के हृदय में कौतूहल और जिज्ञासा की सृष्टि करने की अद्भुत क्षमता है। उनकी नाट्यकला में कथावस्तु और चरित्र सभी में रहस्य ग्रन्थी का समावेश दिखाई देता है। रहस्यमयता उनकी कला की नजी विशेषता है। सवादी में सजीवता और नाटकीयता पाई जाती है। उनकी भाषा संयत, सरल और प्रवाहमयी है। संस्कृत की तत्सम पदावली का प्रयोग पतञ्जी ने प्रचुर मात्रा में किया है, पर भाषा में क्लिष्टता नहीं आने पाई है।

लक्ष्मीनारायण मिश्र ने मुख्यतया समस्या-प्रधान नाटकों की रचना की है। मिश्रजी के सन्यासी, राक्षस का मन्दिर, मुक्ति का रहस्य, सिन्दूर की होली, आधीरात, अशोक, वत्सराज आदि अनेक नाटक उल्लेखनीय हैं। उन्होंने सामाजिक एवं राजनीतिक समस्याओं को अपने नाटकों का विषय बनाया है। उन्होंने अतीत के आदर्श को नहीं, वर्तमान के यथार्थ को अपनाया है। उन्होंने सामाजिक और राजनीतिक विषयों को समस्या का रूप देकर अपने नाटकों में स्थान दिया है। उनकी नाटकाला पर पाश्चात्य का गहरा प्रभाव है। उन्होंने डब्सन और बर्नाडशाँ जैसे पाश्चात्य नाटककारों की शिल्पविधि को अपनाया है। पाश्चात्य नाटककारों की रचनाओं की तरह मिश्रजी के नाटकों में तीन अंक पाये जाते हैं। अतीत का प्रायः उनमें

अभाव ही है। उनकी सभी घटनाएँ एक ही स्थान से सम्बन्ध रखती हैं। उनके सवादो में नाटकीय वेग और प्रवाह वर्तमान है। समस्त नाटककारों में मिश्रजी का स्थान सर्वोपरि है।

उदयशंकर भट्ट आधुनिक प्रभृति नाटककारों में से हैं। उन्होंने अनेक नाटकों की रचना की। भट्टों की नाटकीय प्रतिभा का विवेचन प्रस्तुत अध्याय के अगले खण्ड में किया जायेगा।

नाटककार गोविन्ददास का भी महत्त्वपूर्ण स्थान है। उन्होंने कर्त्तव्य, विक्रम, हर्ष, कुलीनता, सेवापथ, दुःख बयो, दलित कुमुम आदि अनेक नाटक लिखे हैं। उनके नाटकों का क्षेत्र बहुत व्यापक और वैविध्यपूर्ण है। उन्होंने ऐतिहासिक, पौराणिक एवं सामाजिक विषयों को अपने नाटकों में स्थान दिया है। पूर्ण नाटक, एकांकी भावनाट्य, गीतिनाट्य आदि नाटक के विविध रूपों का सफलता के साथ प्रयोग किया गया है। जीवन के यथामाध्य, यथार्थ और स्वाभाविक चित्र उनके नाटकों में चित्रित हैं। उनको नाट्यकला में स्वाभाविकता है। उनके नाटकों का रंगमंच पर सफलतापूर्वक अभिनय हो सकता है। कथावस्तु की योजना और विकास स्वाभाविक व चतुराई के साथ किया गया है। आन्तरिक और बाह्य दोनों प्रकार का द्वन्द्व उनमें पाया जाता है। पात्रों के चरित्र की विशेषताओं की अभिव्यक्ति मनोवैज्ञानिक ढंग से हुई है। सेठजी की भाषा, पात्रों की शिक्षा, संस्कृति आदि के अनुरूप बदलती हुई दिखाई देती हैं। उनके कथोपकथन सजीव और रोचक हैं। एकांकी नाटकों की रचना में सेठजी को पर्याप्त सफलता मिली है। सप्त-रश्मि, एकादशी आदि आपके अनेक एकांकी संग्रह प्रकाशित हो चुके हैं।

सुपेन्द्रनाथ 'अशक' ने भी जय-पराजय, स्वर्ग की भूलक, छठा बेटा, कौद, उड़ान आदि अनेक पूर्ण नाटक तथा लक्ष्मी का स्वागत, अधिकार का रक्षक, पापी, वेदया, तौलिये आदि एकांकी नाटकों की रचना की है। उनके अधिकांश नाटक सामाजिक विषय को लेकर लिखे गये हैं। उनके प्रायः सभी नाटकों में फार्म-व्यापार की गतिशीलता और घटनाओं की आकस्मिकता विद्यमान है। वे दर्शकों के हृदय में कौतूहल उत्पन्न करने की क्षमता रखते हैं। अशकजी

की नाट्यकला पर पाश्चात्य प्रभाव स्पष्ट दिखाई देता है। हास्य और व्यंग्य की अवतारणा उनके नाटकों में सुन्दर ढंग से हुई है।

उपर्युक्त नाटककारों के अतिरिक्त हिन्दी में ग्रन्थ कई नाटककार दिखाई देते हैं जिनमें रामकुमार वर्मा, जगन्नाथप्रसाद मिलिन्द, वृन्दावनलाल वर्मा, जी० पी० श्रीवास्तव, विष्णु प्रभाकर, पृथ्वीनाथ शर्मा के नाम उल्लेखनीय हैं। पूर्ण नाटकों के साथ-साथ एकाकी नाटकों का भी आधुनिक युग में विकास हो रहा है। एकाकी नाटकों के क्षेत्र में एकपात्री नाटक, रेडियो नाटक, छाया नाटक आदि अनेक शैलियों का प्रयोग चल रहा है। इस प्रकार हिन्दी में नाटक-साहित्य उन्नति के पथ पर आगे बढ़ रहा है। नाटकों की वर्तमान प्रगति को देखकर उनमें उज्ज्वल भविष्य की आशा की जा सकती है।

भट्टजी का स्थान

हिन्दी-नाट्य साहित्य में भट्टजी का विशिष्ट स्थान है। उनका नाट्य-साहित्य अत्यन्त उच्चकोटि का और महत्त्वपूर्ण है। उन्होंने प्रतादजी की भाँति कवि की आत्मा पाई है जो उनके नाटकों में यत्र-तत्र प्रस्फुटित हुई है। भट्टजी के नाटकों का विषय-क्षेत्र पौराणिक, ऐतिहासिक और सामाजिक रहा है। ऐतिहासिक और पौराणिक नाटकों के द्वारा उन्होंने भारतीय जनता को देश प्रेम, सगठन, एकता, उदारता, मानवता, त्याग, विवेक, शौर्य, सरकार, आत्मबल दिया है। ऐतिहासिक कथाओं के माध्यम से वर्तमान जीवन की व्यतिगत, सामाजिक और राजनीतिक समस्याओं से संबंध की प्रेरणा का चित्रण है। सामाजिक नाटकों में समाज में उत्पन्न नवीन समस्याओं और उनसे राहत की नई भावनाओं, जीवन की जटिलताओं, मानव के व्यक्त और समाजगत सघर्षों का चित्रण है। उनके पौराणिक नाटकों में अम्बा और राग-विजय का प्रमुख स्थान है। अम्बा में भीष्म पर लुब्ध काशीराज की कन्या अम्बा का कथानक है। इसमें अपमानित नारी के शुद्ध हृदय की फुफकार, प्रतिहिंसा तथा करुणा आदि प्रवृत्तियों का अत्यधिक मार्मिक वर्णन हुआ है। राग-विजय भी प्राचीन पौराणिक कथा पर आधारित है।

भट्टजी के ऐतिहासिक नाटको मे दाहर अथवा सिन्ध-पतन, विक्रमादित्य, मुक्तिवृत और शक-विजय का नाम उल्लेखनीय है। यद्यपि भट्टजी के अनेक नाटक इतिहास, प्रसिद्ध चरित्रों के जीवन की प्रसिद्ध घटनाओं पर आधारित है, किन्तु अधिकांश नाटक अप्रसिद्ध घटनाओं और चरित्रों पर आधारित है। प्रसाद आदि नाटककारों ने भारतीय संस्कृति और जीवन के गौरव को उद्घाटित करनेवाली कथाओं को ही अधिकतर अपने नाटको का प्रतिपाद्य बनाया है, परन्तु भट्टजी ने उन कथाओं को अपने नाटको का प्रतिपाद्य चुना है, जो राष्ट्रीय पतन के मूल कारणों पर प्रकाश डालता है। दाहर की कथा सिन्ध-पतन की इतिहास-विश्रुत घटना है, जिसमे भारतीय और इस्लामी संस्कृतियों के पारस्परिक द्वन्द्व तथा वैवाहिक प्रत्याघातो का चित्रण है। यह वीररस प्रधान दुःखान्त नाटक है। मुक्ति-पथ की कथा सरल है, जिसका सबंध बुद्ध के जीवन से है। शक-विजय की मुख्य घटना अच्युत के राजा गन्धर्वसेन द्वारा सरस्वती साध्वी के अपहरण से सम्बन्ध रखती है। उनके ऐतिहासिक नाटको मे धार्मिक सधर्षों का विशेष चित्रण है तो कमला, अन्तहीन अन्त, नया समाज, पार्वती आदि सामाजिक नाटको मे लेखक ने मध्यवर्गीय परिवार के जीवन का यथार्थ चित्र प्रस्तुत किया है। कमला मे किसान-आन्दोलन तथा सामाजिक विषमता का मार्मिक चित्र अंकित किया गया है।

भट्टजी ने सामाजिक, राजनीतिक एव सांस्कृतिक सामग्रियों को कथानक का रूप देकर एकांकी नाटको की रचना की जिनमे से कुछ सुवान्त हे और कुछ दुःखान्त। इन्हीं एकांकियों मे 'जवानी' शीर्षक एक नाट्यरूपक भी है। इसके विविध पात्र विविध अपवादार्थ जगत् के तत्त्वों के रूपक है। 'आगन्तुक' विचार का रूपक है, 'स्त्री' स्मृति का रूपक और 'युवती' जवानी का रूपक है। इस प्रकार के एकांकी हिन्दी को भट्टजी की प्रथमदेन हैं।

भट्टजी का नाट्य-साहित्य भावगत और शैलीगत दोनों ही दृष्टियों से सफल है। नाट्यशिल्प मे भारतीय और पाश्चात्य दोनों शैलियों का समन्वय किया है। कथावस्तु, पात्र, चरित्र-चित्रण, शैली और उद्देश्य सभी दृष्टियों से

उनके नाटक उत्कृष्ट हैं। भट्टजी की नाट्यकला बहुत मँजी हुई है। प्रसादजी के पश्चात् उन्होंने ही नाट्यकला को बड़ी सावधानी और कुशलता से आगे बढ़ाया है। उनके नाटकों पर काव्यमय व्यक्तित्व की छाप स्पष्ट है। उनकी कला का पूर्ण विकास उनके पौराणिक और ऐतिहासिक नाटकों में मिलता है। आचार्य शुक्ल के शब्दों में—

“पौराणिक क्षेत्र के भीतर से वह ऐसे पात्र खोज कर लाए हैं, जिनके चारों ओर जीवन की रहस्यमयी विपमताएँ बड़ी गहरी छाया डालती हुई आती हैं। ऐसी विपमताएँ जो वर्तमान समाज को भी क्षुब्ध करती हैं।”^१

यही बात उनके ऐतिहासिक कथानकों के सम्बन्ध में चरितार्थ होती है। उन्होंने अपने आस-पास के जीवन से जिस प्रकार के वस्तु सगठन का संविधान किया है, उनमें भी एक व्यथा है। वही व्यथा उनके नाटकों की व्याख्या है। अपने नाटकों के दृष्टिकोण के सम्बन्ध में कहते हैं—

“वस्तुतः नाटक चरित्र का परिवर्तनशील एवं क्रियात्मक अभिव्यक्तिकरण है। घटना, संवाद, गीत उनके साधन हैं, साध्य नहीं। घटना-वैचित्र्य जो नाटक को रोचक बना सकता है, स्वयं नाटक नहीं है। इसी प्रकार संवाद से पात्रों का रूप निखरता है, संवाद स्वयं नाटक नहीं है, नाटक तो केवल पात्र है।”

उन्होंने अपने नाटकों में इसी दृष्टिकोण का पूर्णरूपेण निर्वाह किया है : उनके नाटकों में उनकी प्रतिभा दुःखान्त और वियोगान्त की ओर ही अधिक झुकी है। इस सम्बन्ध में उनका विचार है कि “वियोग की अनुभूति मनुष्य को तन्मय बना देती है।”

भट्टजी ने शैली की प्राचीनता के जर्जर करण को उच्छिन्न कर पादचास्य टंकनीक में मानव जीवन की विभिन्न समस्याओं को अभिव्यक्त किया है। उनकी आरम्भिक रचनाओं में जीवन के दुःख और विषाद, वेदना और अशु-सिक्त भावपक्ष को ही वाणी मिल सकी किन्तु बाद की रचनाओं में कलाकार यथार्थ जीवन के चित्रों का अंकन करता है। इस प्रकार यशस्वी कलाकार की

१ ‘हिन्दी साहित्य का इतिहास’, पृ० ६६१.

कला प्राचीन और अर्वाचीन दोनों छोरों का स्पर्श करती है। एक ओर वह, वैवस्वत मनु को भारतीय आर्य-सभ्यता का प्रतिनिधि मानकर वर्गुन करते हैं; दूसरी ओर आधुनिक जीवन के कुकर्मों पर भी प्रकाश डालते हैं। भट्टजी की आदर्शवादिता कल्पना के सर्वांग पंखों पर भ्रमण कर लोक और जीवन की वृत्तियों से परे देव-चरित्रों की उद्भावना नहीं करती है, वरन् उस आदर्श का व्यावहारिक और उपयोगी पक्ष भी है। वह आदर्श अस्वाभाविक चरित्रों का सृजन न करके जन-जीवनमय नवभावनाओं का उन्मेष करता है। उन्होंने सामन्ती युग की खोज कर अपनी कल्पना के द्वारा परिस्थितियों का निर्माण किया और तत्कालीन युग के प्रतिनिधि व्यक्तियों को लेकर अपने नाटकों की कथावस्तु का आधार बनाया। उनके नाटकों में तिव्र व्यग्न समाज की स्थिति का परिष्कार करने में सहायक होता है। अतः भट्टजी के एकांकियों की भाषा मुहावरेदार, प्रवाहयुक्त तथा व्यंग्यात्मक है। उनके एकांकियों के सवाद प्रायः कथा के विकास में सहायक होते हैं, तथा चरित्र को स्पष्ट करने की क्षमता रखते हैं। इसके अतिरिक्त वे मजीब, सशक्त, पात्रानुकूल, अथसरानुकूल, सरल तथा स्वाभाविक हैं।

भट्टजी ने अपनी प्रतिभा, कल्पना एवं भाषा के द्वारा नाटकों में नया परिवर्तन किया है। यद्यपि भट्टजी से पूर्व प्रसाद ही ऐसे नाटककार थे जिन्होंने चन्द्रगुप्त, स्कन्दगुप्त, अजातशत्रु जैसे मौलिक नाटक देकर नाटकीय क्षेत्र को समृद्ध बनाया। भट्टजी के नाटक विकसित कला की एक देन हैं। अपने नाटकों के सम्बन्ध में भट्टजी की सम्मति इस प्रकार है—

“कुछ आलोचकों का मत है कि आधुनिक नाटककार प्रसाद की नाटक-मर्यादा से आगे नहीं बढ़ा है। प्रसादजी ने नाटकीय उत्कृष्टता की जो सीमा-रेखा बंध दी है वह अभी तक वहीं है..... किन्तु जैसे काव्य का क्षेत्र उनके बाद अपनी दिशा में निरपेक्ष होकर आगे बढ़ा है, उसी तरह नाटक भी प्रसाद के माइल-स्टोन से कहीं आगे बढ़ गया है..... मेरा नाटक साहित्य स्वयं अपनी एक दिशा है, एक प्रकाश है जो अपने पात्रों के जीवन में आलोकित है।”

१. 'विद्रोहिणी अम्बा', पृ० १५

इससे प्रतीत होता है कि जीवन का भट्टजी को अत्यधिक अनुभव है। यही कारण है कि उन्होंने जीवन की उलझनों को सुलझाने का अधिक प्रयत्न किया है। उन्होंने जन-जीवन के संघर्षों, राष्ट्रीय जागरण तथा सामाजिक गतिविधि को मुखरित करने में सतत प्रयत्न किया है। उनका नाट्यसाहित्य समाज को समुन्नत करने की ओर एक प्रयोग है। डॉ० नगेन्द्र के शब्दों में—

“वे प्राचीन सस्कारों का आदर्श लेकर नवीन यथार्थ के प्रति चिर जागरूक रहे हैं। उनमें मानव के प्रति सहज निष्ठा, जीवन के प्रति सच्चा अनुराग और इस निष्ठा और अनुराग को मूर्त रूप देने की लगन है” “आपकी कला कला के लिए नहीं बरन् जीवन के विकास और परिष्कार के लिए है। संकेतात्मकता तथा प्रतीक आपकी शैली की विशेषताएँ हैं।”

इस प्रकार हम देखते हैं कि हिन्दी के ऐतिहासिक-पौराणिक नाटकों की परम्परा भारतेन्दुजी से आरम्भ होती है। ऐतिहासिक और पौराणिक नाटकों के माध्यम से वर्तमान की समस्याओं के समाधान के लिए, भविष्य के उज्ज्वल निर्माण के लिए, भारतीय संस्कृति के पुनरुद्धार के लिए, देश के गौरवमय अतीत का चित्रण हुआ। परन्तु भारतेन्दुकाखीन नाटकों में कलात्मकता का अभाव था और उनमें न तो पर्याप्त नाटकीय तथ्य ही थे, न रंगमचीयता ही। प्रसादजी ने कलात्मकता लाने का सफल प्रयास किया है, किन्तु वे उन्हें पूर्णतः रंगमंच के अनुकूल न बना सके। कवित्व आदि के भार से लदे उनके नाटक वर्ग विशेष तक ही सीमित रह गए। वर्तमान नाटककारों में प्रेमीजी, सेठ गोविन्ददास, गोविन्दवल्लभ पन्त, अरूक, मिश्रजी आदि की अपेक्षाकृत भट्टजी के नाटक एवं एकांकी रंगमंच और नाटकीय तत्त्वों की दृष्टि से अधिक सफल हैं। उन्होंने रंगमंच का पूर्णतः ध्यान रखा है। कार्य-व्यापार एवं वातावरण सम्बन्धी समुचित दृश्यावली का प्रयोग किया है।

भट्टजी के नाटकों की सबसे बड़ी विशेषता है कि वे जन-साधारण का प्रतिनिधित्व भी करते हैं और साहित्यिक तत्त्वों का संरक्षण भी। नाटक

साधारण समाज की वस्तु है। इस दृष्टि से जन-नाटक लिखनेवाले भट्टजी अपने नाटकों की विषय-वस्तु और उसकी टेकनीक दोनों में ही अपना निश्चित आदर्श, अपनी निश्चित मान्यताएँ लेकर चले हैं।

लोकप्रियता की दृष्टि से भी भट्टजी का स्थान सर्वोच्च है। संस्थाओं, रेडियो-स्टेशनों आदि के द्वारा जितने भट्टजी के नाटक रगमंच पर अभिनीत किये गए हैं, उतने कदाचित् अन्य नाटककारों के नहीं।

भट्टजी के सामाजिक नाटकों और एकाकियों में द्वन्द्व की प्रधानता है। कमला, पार्वती, अन्तहीन अन्त और नया-समाज आदि सामाजिक नाटकों में समाज और परिवार से सम्बन्धित अन्तद्वन्द्व का संघर्ष है। बाह्य द्वन्द्व के साथ तान्त्रिक द्वन्द्व उनकी नाट्य कुशलता का ही परिचायक है। उनकी शैली की सबसे बड़ी विशेषता है कि वे नाटकों के आरम्भ से लेकर अन्त तक अपने प्रभाव की ओर सचेत रहे हैं। उनके नाटकों में चाहे आदर्श की सृष्टि की गई हो चाहे अनेक समस्याएँ उठाई गई हो, भट्टजी निरन्तर प्रभाव की समष्टि की ओर जागरूक रहे हैं। सम्पूर्ण नाटक अन्त में विशेष प्रभाव छोड़ जाता है। विचारों की विशृंखलता उनके नाटकों में नहीं है। उनका एक निर्धारित लक्ष्य है, जिससे भट्टजी रचनात्र भी विचलित नहीं होते। यही उनकी कला का सबसे अधिक शक्तिशाली कौशल है।

शैली की दृष्टि से भट्टजी की रचनाएँ विचारात्मक और भावात्मक हैं। अपने भाव-नाट्य और गीति-नाट्यों में उन्होंने भावात्मक शैली का प्रयोग किया है। इस शैली में उनके वाक्य प्रवाहपूर्ण और छोटे होते हैं। उनका वाक्य-विन्यास अत्यन्त सुलभा हुआ, स्पष्ट और भाव-व्यजक होता है। उसमें भावों की गुरुहता के साथ-साथ एक प्रकार की तन्मयता भी रहती है जो पाठक को सहज ही अपनी ओर आकृष्ट कर लेती है। इस भाँति उनकी भावात्मक शैली में अद्भुत प्रवाह और वेग रहता है। गागर में सागर भरना उनकी शैली की परम विशेषता है। लम्बे सवावों में उनकी शैली का रूप विचारात्मक है। इस शैली में उनके वाक्य अपेक्षाकृत कुछ बड़े हो गए हैं, पर उनमें भाषा की प्राञ्जलता और स्वाभाविकता बराबर बनी रहती है।

राक्षेप में भट्टजी के नाटकों की सामान्य विशेषताएँ इस प्रकार हैं—

१. भट्टजी के नाटक ऐतिहासिक, पौराणिक और सागाजिक हैं।
२. प्रसाद आदि की भाँति उनके नाटक आलंकारिक शोभा से युक्त नहीं हैं।

३. उन्होंने तत्कालीन सम्पूर्ण राष्ट्रीय वातावरण का निर्माण किया है, जिसके फलस्वरूप उनके नाटकों में एक भावरचना और सम्पन्नता है।

४. ऐतिहासिक और पौराणिक नाटकों में इतिहास और पुराण का बन्धन स्वीकार करते हुए भी अनैतिहासिक पात्रों की योजना की है, जो सजीव और व्यक्तित्व सम्पन्न हैं। चरित्रों की सजीवता और बहुरूपता उनका सर्वप्रथम गुण है। सभी पात्र अपना अलग व्यक्तित्व रखते हैं। देश तथा कालानुसार पात्रों का प्रयोग किया गया है।

५. तत्कालीन युगों की सामाजिक, सांस्कृतिक धाराओं के साथ उनके नाटकों में वर्तमान और भविष्य की छाया है।

६. नाटकों में एक कथा-प्रवाह है। भट्टजी के नाटक रंगमंच की यथार्थ-वादी पद्धति का अनुसरण करते हैं।

७. दुःखान्त, सुखान्त और प्रसादान्त शैली में रचे गए हैं।

८. प्रेममूलक अभिव्यक्ति के लिए नारी-चरित्रों का निर्माण किया है।

९. उनके नाटकों के नायक भारतीय आदर्शवादी परम्परा के प्रतीक हैं।

१०. शैली और वस्तु, दोनों में काव्यात्मकता है।

११. नारी की आदर्श कल्पना के अतिरिक्त उसकी आकर्षक और विकर्षक, रमणीक और भयावह कल्पना भी प्रस्तुत करते हैं। अधिकांश नारियाँ इतिहास-प्रसिद्ध हैं। पुरुषों की भाँति नारी भी वर्गगत प्रतीक या प्रतिनिधि बनकर आई हैं।

१२. वातावरण को स्पष्ट सजीव रूप में की गई है। भट्टजी के नाटकों का दृश्यविधान उनके पात्रों के नाम, उपाधि, वेशभूषा, चरित्र और वातचीत सभी देश-काल के अनुकूल है। उनके नाटकों में आज की समस्या प्रमुख रूप से प्रतिबिम्बित होती है।

१३. राजनीतिक समस्याओं के अतिरिक्त अन्य समस्याएँ जैसे दाम्पत्य सम्बन्ध विच्छेद, धार्मिक अथवा जातीय दम्भ आदि का 'प्रीढ़ विवेचन स्थान' स्थान पर है। ये सभी समस्याएँ उस पुरातन वातावरण में पूरी तरह से सँजो दी गई हैं।

अतः उपर्युक्त विवेचन के आधार पर कहा जा सकता है कि भट्टजी प्रतिभाशाली कलाकार हैं। उनके पास सजग कला, गतिशील कल्पना और सुन्दर सुसूचितपूर्ण रचना-कौशल है। उनकी कृतियों के रचना क्रम को देखकर उनकी नाट्यकला का सहज स्वाभाविक विकास सामने आ जाता है।

परिशिष्ट

खण्ड (क)

भट्टजी के नाटकों में आई हुई सूक्तियाँ

विद्रोहिणी अरबा

१. दुःख की छोटी बहिन का नाम चिन्ता है । पृ० २४
२. विपाद से प्रेम का दूसरा नाम है मृत्यु से प्रेम । पृ० २६
३. पुरुष और स्त्री संसार की गाडी के दो पहिये है । पृ० ३०

सगर-विजय

४. मनुष्य की आकृति अन्तर का प्रतिबिम्ब है । पृ० १२
५. शत्रुता-मित्रता आपेक्षिक गुण है । पृ० १३
६. जीवन-रथ के दो पहिये है—एक पुरानी स्मृति और दूसरा नई आशा ।
पृ० १४
७. मानवता का सबसे बड़ा लक्षण है दुःखी के ऊपर दया । पृ० १८
८. झूरता सौन्दर्य के अन्त में सोती है । पृ० १९
९. अभियान पाप का सबसे प्रिय मित्र है । पृ० २१
१०. मद पतन की खाई की पहली सीढ़ी है । पृ० २१
११. मनुष्यता से गिरे हुए व्यक्ति छल-छिद्र से कार्य-सिद्धि की आशा करते है ।
पृ० २५
१२. मनुष्य-स्वभाव कितना भयकर होता है । पृ० २८
१३. रात्रि महाकाल का कृष्ण चक्षु है, ऊषा मृत्यु का आह्वान मन्त्र है ।
पृ० ३७
१४. कपट से विजय पानेवाले कभी उसकी रक्षा नहीं कर सकते । पृ० ३९
१५. अभिमान पतन का सबसे ऊँचा शिखर और पाताल की उल्टी पीठ है ।
पृ० ६३

१६. सुख-दुःख तो जीवन का लक्षण है । पृ० ७२
 १७. मानसिक जगत् के दो पहलू हैं—एक सुख, दूसरा दुःख । पृ० ७२
 १८. विवेक मनुष्य के दुःख को जलानेवाला अमोघ वाण है । पृ० ७४
 १९. हार्दिक पश्चात्ताप के श्राँस दृढता की भूमिका है । पृ० ७४
 २०. जीवन घटनाओं का प्रतिबिम्ब है जिसमें संस्कार की तहे जमकर मनुष्य को बोझिल बना देती हैं । पृ० ७४
 २१. सुख और दुःख के छोड़ने का नाम समाधि है और ज्ञान-अज्ञान से निस्पृह रहने का नाम विवेक है । पृ० ७५
 २२. दुःख का अन्तिम उद्गार रुदन है जैसे प्राणों का अन्तिम सुप्त हास ।

पृ० ८०

२३. सरार में विवेक ही ऐसा है जो शत्रु को भी मित्र बना सकता है । पृ० ८१
 २४. सृष्टि बड़ी विचित्र है । पृ० ९१
 २५. विद्रोह से जीतनेवाले कभी विजयी नहीं हो सकते । पृ० ९३
 २६. विभूतियाँ मनुष्य की शक्ति का एक छोटा-सा प्रकाश हैं । पृ० ९६
 २७. राजा विलार की वस्तु नहीं । पृ० ९६
 २८. मनुष्य का संस्कार-जन्य स्वभाव सिर पर चढ़कर बोलता है । पृ० १०२
 २९. जीवन एक बुलबुले की तरह, फेन की तरह है । पृ० १०३
 ३०. कर्तव्य की जागरूकता सग्राम की महत्ता है । पृ० ११०
 ३१. जीवन एक सग्राम है ।

विक्रमादित्य

३२. युद्ध में कूटनीति ही अधिक विद्वसनीय है । पृ० १५
 ३३. ससार में कूटनीति ही सबसे बड़ी नीति है । पृ० १५
 ३४. भ्रम का फैलाव आकाश बेल के समान है जिसकी जड़ें नहीं होती ।

पृ० १८

३५. रात-दिन की चरखी पर ओटी जानेवाली जीवन की कला हपी रुई क्षण-क्षण घटती जाती है । पृ० २०
 ३६. गाढ़ान्धकार में खद्योत का क्षणिक प्रकाश ही तो जीवन है ! पृ० २१

३७. तृष्णा के अन्तस्तल में बँठी हुई इच्छा से संसार की उत्पत्ति है । पृ० २१
 ३८. स्मृति पत्र है, संस्कार लिखावट । पृ० २१
 ३९. विवेक की उत्तेजना विद्या का मद् है और हृदय की उत्तेजना प्रेम का मद् ।
 पृ० २९

४०. प्रेम की अन्तिम गति ही अभिलाषा है । पृ० २९
 ४१. अतृप्ति एक नशा है । पृ० २९
 ४२. अनुराग आत्मा का गुण है । पृ० ३०
 ४३. विश्वास पर ही संसार की स्थिति है । पृ० ३३
 ४४. वीरता और सशय विरोधी गुण है । पृ० ४२
 ४५. क्षमा एक अमूल्य अवसर है । पृ० ४२
 ४६. अस्थिरता जीवन की विभूति है । पृ० ४८
 ४७. वैभव में विष है और आडम्बर में नीरस सुख । पृ० ८८

मुक्तिदूत

४८. विचारों से ही मनुष्य का निर्माण होता है । पृ० २३
 ४९. कला सचमुच जीवन के विकास में सहायक शक्ति है । पृ० २५
 ५०. अज्ञान ही दुःख का कारण है । पृ० ५३
 ५१. न्याय बड़ा कठोर है । उसके आँखें नहीं हैं, हृदय नहीं है । वह गन्ध है ।
 पृ० ५६

५२. संसार कितना कटु है, कितना मीठा । पृ० ६७

दाहर अथवा सिन्धु-पतन

५३. आर्य लोग किसी निमन्त्रण को अस्वीकार नहीं करते । पृ० १८
 ५४. कृतज्ञता बन्धन का अमोघ है । पृ० ५८

शाक-विजय

५५. सैनिक का जीवन मृत्यु की भूमिका है । पृ० ६०

अन्तहीन अन्त

५६. प्रेम का दूसरा नाम जीवन है । पृ० १५
 ५७. पाप पाताल से भी बोलता है । पृ० ५३

नया समाज

५८. जीवन प्रयोगों की माला है। पृ० १२
 ५९. जिन्दगी नदी का एक मीठा बहाव है। पृ० १२
 ६०. जहाँ प्रेम होता है वहाँ नफरत होती है। पृ० ६०
 ६१. वस्तुस्थिति से मुक्त मोडना मूर्खता है। पृ० ६५

पार्श्वती

६२. गरीबी मूर्खता की जननी है। पृ० २३
 ६३. दरिद्रता दुर्गुणों का भण्डार है। पृ० २४
 ६४. कुलीनता की पहचान शील से होती है। पृ० ३२
 ६५. मूर्खता उपद्रवों और ससार की खराबियों की जननी है। पृ० ३४

कमला

६६. असफलता मनुष्य की कमजोरी है। पृ० ३५
 ६७. मानवता का विकास भावना के सचित संस्करणों का फल है। पृ० ६५

पर्दे के पीछे

६८. स्त्री को उच्छृंखल होने से बचानेवाली उसकी लाज है। पृ० ९
 ६९. ईश्वर पराकाष्ठा का नाम है। पृ० १७
 ७०. बाह्य सौन्दर्य की अपेक्षा आन्तरिक सौन्दर्य का मनुष्य के लिए सदा से महत्त्व रहा है। पृ० १७
 ७१. मनुष्य का गौरव बड़ों को बड़ा मानने में है। पृ० १८
 ७२. प्रेम शारीरिक सौन्दर्य नहीं, आत्म-सौन्दर्य है। पृ० ६८
 ७३. प्रेम अन्धा है। पृ० ७४

परिशिष्ट

खण्ड (ख)

भट्टजी का नाट्य-साहित्य

नाटक

१. 'विक्रमादित्य'—ऐतिहासिक नाटक ।
२. 'दाहर अथवा सिन्ध पतन'—,, ,, ।
३. 'विद्रोहिणी अम्बा'—पौराणिक नाटक ।
४. 'सगर-विजय'—,, ,, ।
५. 'विश्वामित्र और दो भावनाट्य'—,,
६. 'कमला'—सामाजिक नाटक ।
७. 'अन्तहीन अन्त'—,, ,, ।
८. 'मुक्तिदूत'—ऐतिहासिक नाटक ।
९. 'शक-विजय'—,, ,, ।
१०. 'क्रान्तिकारी'—राजनीतिक नाटक ।
११. 'नया समाज'—सामाजिक नाटक ।
१२. 'अशोक वन बन्दिनी'—गीतिनाट्य ।
१३. 'पार्वती'—सामाजिक नाटक ।
१४. 'कालिदास,—रेडियो रूपक ।
१५. 'मेघदूत'—,, ,, ।
१६. 'विकमोर्वशी'—,, ,, ।
१७. 'एकला चलो रे'—,, ,, ।
१८. 'नहुष-निपात'—,, ,, ।

एकांकी-संग्रह

१. 'आदिम युग और अन्य एकांकी'
२. 'अभिनव एकांकी'
३. 'स्त्री का हृदय'
४. 'समस्या का अन्त'
५. 'धूमशिखा'
६. 'पदों के पीछे'
७. 'ग्राज का आदमी'
८. 'ग्रन्थकार और प्रकाश'
९. 'जवानी और छः एकांकी'
१०. 'रात प्रहसन'
११. 'नारी के रूप'

परिशिष्ट

खण्ड (ग)

सहायक ग्रन्थों की सूची

दशरूपक—धनजय वर्मा

रूपक रहस्य—श्यामसुन्दरदास

हिन्दी नाट्य विमर्श—गुलाबराय

भारतीय नाट्य-साहित्य—डा० नगेन्द्र

हिन्दी नाट्य-साहित्य—ब्रजरत्नदास

आधुनिक हिन्दी नाटक—डा० नगेन्द्र

हिन्दी नाटक—डा० बच्चनसिंह

हिन्दी नाटक साहित्य का इतिहास—डा० सोमनाथ गुप्त

हिन्दी नाटक : उद्भव और विकास—डा० दशरथ श्रोभा

हिन्दी नाटक : सिद्धान्त और समीक्षा—रामगोपालसिंह चीहान

हिन्दी नाटक का आलोचनात्मक अध्ययन—वेदपाल खन्ना

हिन्दी एकांकी और एकांकीकार—डा० रामचरण महेन्द्र

हिन्दी एकांकी—डा० सत्येन्द्र

नाटक एकांकी—प्रो० अमरनाथ गुप्त

रेडियो नाटक—हरिश्चन्द्र खन्ना

रेडियो नाट्य शिल्प—सिद्धनाथ कुमार

हिन्दी नाट्य परम्परा—श्रीकृष्णदास

हिन्दी एकांकी नाटकों का उद्भव और विकास—डा० रामचरण महेन्द्र

फुटकर आलोचनात्मक ग्रन्थ

साहित्य-सन्देश, आजकल तथा हिन्दी की अन्य पत्र-पत्रिकाओं में प्रकाशित नाटके सम्बन्धी लेख ।

रामचन्द्र शुक्ल का इतिहास

आधुनिक हिन्दी का साहित्य—डा० लक्ष्मीसागर चाण्णौय

आधुनिक हिन्दी साहित्य का विकास—डा० श्रीकृष्णलाल

हिन्दी नाट्य-चिन्तन—शिखरचन्द जैन

हिन्दी नाट्य साहित्य का विकास—विद्वनाथप्रसाद मिश्र

हिन्दी पौराणिक-नाटक—देवर्षि सनाढ्य